العدد
443
آذار
2008

مجلة أدبية شهرية تصدر
عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

للنشر في المجلة

- ترسل الموضوعات مطبوعة. أو بخط واضح وعلى وجه واحد من الورقة. ولا تقبل إلا النسخة الأصلية.
- يراعى في الشعر أن تكون القصائد مشكولة في المواضع الضرورية. مع مراعاة علامات الترقيم.
- يجب ألا تكون المادة منشورة من قَبل. حيث ستمتنع المجلة عن التعامل مع أيّ كاتب يثبت أنه أرسل للمجلة مادة منشورة في أيّة مطبوعة.
- يراعى في الدراسات قواعد المنهج العلمي من حيث التوثيق وذكر المراجع والمصادر حسب الأصول.
- هيئة التحرير هي الجهة المحكّمة والمخوّلة بالموافقة على النشر أو الاعتذار دون ذكر الأسباب.
- يرسل الكاتب اسمه الثلاثي واسم الشهرة الذي يُعرف به (إن كان له اسم شهرة) وعنوانه البريدي، ونبذة عن سيرته الذاتية، وصورة شخصية (للمرة الأولى فقط).
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.
- المواد جميعاً.. يفضل أن تكون مرفقة بالصورة المناسبة والضرورية لها.

المراسلات
باسم رئيس التحرير. اتحاد الكتاب العرب دمشق. المزة أوتستراد
ص.ب: 3230
هاتف: 6117240. 6117242. 6117243. فاكس: 6117244
البريد الإلكتروني: E-mail unecriv@net.sy//aru@net.sy
موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت:
www.awu-dam.org

للاشتراك في المجلة

داخل القطر	أفراد	1000
	مؤسسات	1200
الوطن العربي	أفراد	3000
	مؤسسات	4000
خارج الوطن العربي	أفراد	6000
	مؤسسات	7000
أعضاء اتحاد الكتاب العرب		500

محتـــــوى الموقـــــف الأدبـــــي

الـعدد 443 آذار

بين دمٍ وصلاة جنازة

فادية غيبور

شتاء قاس ودماء تخضب الثلوج في غزة وغيرها من المدن الفلسطينية.. معابر تغلق حيناً وتفتح بعد جوع وعطش وانتظار؛ وشهداء يسقطون برصاص الإخوة أو بقنابل الغزاة ويرحلون في الحالين نحو موتهم؛ تزداد قصائد الرثاء وقصص الموت المجاني على هذا المعبر أو ذاك وتضخ شاشات التلفزة الأخبار حمراء تنزف دماؤها احتجاجاً على ما يحدث..

وبين حصار وحصار.. بين دم وصلاة جنازة قام الرئيس الأمريكي بزيارته التاريخية دويلة الكيان الصهيوني ووعد مسؤوليها بزيارة قريبة في أيار القادم؛ لمشاركتهم احتفالهم بمناسبة مرور ستين عاماً على تأسيس (كيانهم المصطنع) لمنحه بعض الشرعية متجاهلاً مشاعر العرب حدّ الصفاقة، حالماً حدّ الجنون بدعم يهود أمريكا المتصهينين له أو لحزبه في الانتخابات القادمة؛ وربما فعل ساركوزي ما فعله بوش بطريقة أو بأخرى..

وبشكل مفاجئ تنتقل عدوى المجاملات واللمسات (الإنسانية) إلى إيطاليا؛ فتدعى إسرائيل للمشاركة في "معرض تورينو" للكتاب هذا العام كضيف شرف؛ ومناسبة الدعوة الاحتفاء بالمناسبة عينها: مرور ستين عاماً على تأسيس "دويلة إسرائيل" المزعومة.

وتنطلق بعض الأصوات العربية باحتجاج خافت على هذه الدعوة وتكتم أصوات أخرى.. وفي غمرة هذا التناقض العربي والدّولي تنهض مجموعات من الشبان الإيطاليين للاحتجاج على هذه الدعوة الظالمة الغبية؛ وتتناقل وكالات الأنباء العالمية والعربية النبأ المدهش الذي تجاوز مواقف بعض الدول العربية من تلك الزيارة أو من هذه الدعوة؛ وهو نبأ مدهش لما

يتضمنه من معان إنسانية سامية؛ حيث أن عشرات من الشبان الايطاليين الناشطين في الحركات اليسارية قاموا صباح يوم الخامس من شهر شباط باقتحام مقر المؤسسة التي تدير معرض تورينو للكتاب واحتلاله؛ ولم يكتفوا بذلك بل علّقوا عليه العلم الفلسطيني وعدداً من الشعارات التي تدين الأعمال الإجرامية والقمعية التي تقترفها دويلة الكيان الصهيوني بحق الشعب الفلسطيني من تجويع وحصار وقتل وترويع...

وتضيف وكالات الأنباء بعض التفاصيل فتعلن أن هؤلاء الشبان المحتجين استمروا باحتلال مقر المؤسسة بضع ساعات حتى نجحت قوات الشرطة ومكافحة الشغب الإيطالية بإخلائهم.

وتزامنت هذه المظاهرة مع موعد انعقاد مجلس إدارة مؤسسة معرض تورينو على إثر الجدل الذي أثاره قرار المؤسسة بدعوة "إسرائيل" لتكون ضيف شرف على معرض تورينو الحادي والعشرين للكتاب؛ والمقرر إقامته في شهر أيار المقبل؛ وذلك بمناسبة الذكرى الستين على قيامها؛ ورداً على ذلك دعت بعض الأحزاب الإيطالية اليسارية إلى إتاحة مساحة شرفية مماثلة للسلطة الفلسطينية في حال أصرت إدارة المؤسسة على دعوة "إسرائيل"، لكن مدير المعرض تجاهل إرادة هذه الأحزاب وأكد لنائب السفير الإسرائيلي في إيطاليا أن معرض تورينو هذا العام سيهتم بإظهار ملامح "الثقافة والحضارة الإسرائيلية" بشكل مكثف.. وهنا نتساءل: أية ثقافة هذه وأية حضارة؟!.. أهي ثقافة التهجير والتشريد واستلاب الحقوق أم هي حضارة العدوان وجموح رغبات الترويع والتدمير وقتل النساء والأطفال؟!..

ونصف الجواب لدى بعض مؤسسات الدول الأوروبية الذين انسجمت أفكارها مع رغبات ساسة الإدارة الأمريكية الذين تسيطر عليهم المؤسسات الاقتصادية اليهودية وتدعم حملاتهم الانتخابية وتمولها..

أما النصف الثاني من الجواب فلدى بعض ملوك ورؤساء العرب الذين استحيوا من طرح أي سؤال يتعلق بالقضية الفلسطينية وحقوق الفلسطينيين على الرئيس الأمريكي أو نظيره الفرنسي عندما قاما بتلك الزيارة المباركة إلى المنطقة العربية، وكيف يفعلون وقد رقص السيد بوش بالسيف العربي بعد ساعات قلائل من اعتماره القلنسوة الإسرائيلية؟!..

أما فيما يتعلق بالأوساط الأدبية العربية فهي لم تأل جهداً في الاحتجاج على دعوة "إسرائيل" لتحل ضيف شرف في معرض تورينو؛ إذ إن عدداً كبيراً من المثقفين والأدباء العرب أعلنوا احتجاجهم على هذه المبادرة وعدّوها "سلوكا عدوانياً" يستفز المشاعر العربية ولا يبالي

بغضب مئتي مليون عربي؛ ولا سيما أن مصر كانت مرشحة لتكون ضيف شرف على معرض تورينو هذا العام؛ لأسباب كثيرة منها أن مصر كانت قد خصت إيطاليا بدعوتها وتسميتها ضيف شرف على معرض القاهرة الدولي للكتاب العام الماضي.

ما الذي يحدث؟!.. إلى أي خراب نمضي؟!..وإلى متى يستهلك الآخرون ثرواتنا الباطنية وأموالنا ويستغلونها لمحاربتنا وإضعاف شوكتنا.. بل وتدميرنا إن استطاعوا.

أنتفاءل قليلاً فنقول: لن يستطيعوا.. ونصلي صلوات غياب على أرواح شهدائنا في فلسطين أم نضع الملح على جراحنا ونلعق دماءنا المتناثرة ونصـ.. مـ...ت.. نصـ.... مـ ....ت.. إلى مالا نهاية؟!..

❑❑

أفق المعرفة ومستويات التلقي
مقاربة للكفاية المعرفية في الفعل القرائي.

د. حبيب مونسي / الجزائر

1 ـ أنواع المعرفة مستوياتها:

تميّز النظرية "الجشطالتية" بين نوعين من المعرفة: المعرفة الحدسية، والمعرفة الذهنية، فالمعرفة الحدسية، تمثل اللقاء المباشر بالموضوع، وتجعل للحواس أولوية المبادرة في تلقي ما ينبعث عنه من أشكال، وألوان، ورموز، وأبعاد، تلمّ بها في أنساق مترابطة يحيط بها البصر، أو السمع مثلاً، حتى تتجمّع في مظهر كلّي، يتيح للمتلقي إنشاء تصور شامل عن الموضوع.

يمثل لها "رودولف إرنهايم" بتأمل اللوحة التشكيلية قائلاً: "كما يحدث مثلاً عندما يحاول شخص ما فهم لوحة تشكيلية، إنه يحيط بصرياً بالمنطقة التي يشتمل عليها إطار اللوحة، ويدرك المكونات المختلفة لهذه اللوحة، من أشكال، وألوان، وعلاقات مختلفة، هذه المكونات تمارس تأثيراتها الإدراكية على بعضها بعض، بطريقة تجعل المتلقي يستقبل الشكل الكلي الكلّي باعتباره نتيجة للتفاعل بين مكونات اللوحة المختلفة، والأمر نفسُه يمكن قوله بالنسبة للأعمال الإبداعية الأخرى كالموسيقى والرواية، والقصة القصيرة، والمسرح، والشعر"(1).

والمعرفة الحدسية ـ من هذه الرواية ـ تمثل القراءة البصرية للمنظور، وتبحث من خلال التشاكلات، والتنافرات عن شبكة العلاقات المتداخلة بين وحداته وأجزائه، حتى يتبدى أمامها النسيج في أطواله وأعراضه، يحتلّ كل جزء مكانه في هندسة المعنى "الشكلي" الذي سيفضي حتماً إلى هندسة المعنى على مستوى الفكرة الكامنة وراءه.

والمعرفة الحدسية ـ وإن اقتصرت على المشاهد، والمسموع بفضل أدواتها ـ فإنها تتعزز دائماً بالمعرفة الذهنية التي ستنتصبّ لاحقاً على سدّ الثغرات، والفجوات، وتعليل الانقسامات، وتأويل العناصر المتدابرة في

اللاتشاكل، لتردّها إلى أوضاع تقبل التجانس ـ مجازاً ـ في إطار المشهد الكلي. لأن من خواصها: "تفتيت العمل الإبداعي إلى عناصره الجزئية، وبعد ذلك تفحص العلاقات الموجودة بين هذه العناصر، وتدمجها من جديد في وحدة كلية"(2).

وتجاوز المعرفتين جنباً إلى جنب، يفسّر كثيراً من حقائق التلقي في الحقل الأدبي، كون المكتوب شكلاً "مُهَندساً" تنصب فيه عبقريات الإبداع في إخراجه، صورة قابلة للقراءة. يتوزع على بياض الصفحة في أسطر تطول وتقصر، تدق وتظهر، أو تشبّع بعلامات ترقيمية مختلفة، أو تُترك غُفلاً، أو يغزوها البياض من أطرافها، ويتخللها بين عباراتها.. وتلك تقنية لم يكن النقد التقليدي يعبأ بها قبلاً، وقد تترك لمصفّف الحروف يعبث بها كما يشاء. ولمّا غدت الفنون تتثاقف، وتنفتح على بعضها بعض، وتتداخل، وتستعير تقنيات بعضها بعض، أضحى أمر الشكل المشحون بالدلالة أمراً خطيراً لا يُستهان بقيمته كآلية من آليات إنتاج المعنى.

والمعرفة الحدسية تجنّد لهذا الغرض منافذ التلقي كلّها: من لمس، وبصر، وسمع وتلقي أوليّ، حتى تدرك المنظور في أبعاده جملة، ثم تدنو لتميز الأجزاء عن بعضها بعض. إلا أن الفصل بين المعرفة الحدسية، والمعرفة الذهنية، في أثناء عملية التلقي إجراء مردود لتمازجها في أثناء الفعل، وذلك لمصاحبة الذهن للحدس حتى في أثناء عملية التلمّس الأولية، وقد يتوّج هذا النشاط بمعرفة أرقى وأشمل، تتخطى حدود الأثر فترصد فيه الكائن، والممكن، ونعني بها المعرفة الإبستمولوجية، وهي أرقى أنواع المعرفة: "لأنها تتأمل مستويات المعرفة، وتحاول أن تتعرف على الفروق الموجودة بينها، وكذا الأبعاد المستقبلية للتأمل في الظواهر الإبداعية"(3).

وإذا رحنا نقابل بين مستويات المعرفة، ومستويات القراءة على خطى "حميد لحميداني" يتبيّن لنا الجدول التالي(4):

مستويات المعرفة	مستويات القراءة	الوظيفة
ـ المعرفة الحدسية	ـ القراءة الحدسية	ـ التذوق، المتعة.
ـ المعرفة الإيديولوجية	ـ القراءة الإيديولوجية	ـ المنفعة
ـ المعرفة الذهنية	ـ القراءة المعرفية	ـ التحليل
ـ المعرفة الإبتسمولوجية	ـ القراءة المنهاجية	ـ التأمل المقارن إدراك الأبعاد

يعلق "حميد لحميداني" على هذا الجدول بقوله: "ولا ينبغي الاعتقاد بأن هذه القراءات جزر متباعدة، بحيث لا يمكن أن تلتقي أو تتداخل فيما بينها، فالقراءة المعرفية قد لا تستغني عن القراءة الحدسية، ولكن حدس الناقد ليس في مستوى حدس القارئ العادي أو حدس دارس الأدب المتهيب من المناهج، ومن كل معرفة منظمة، هناك إذن التقاء

ممكن بين جميع المستويات، وإن كان التمييز بينها تفرضه هيمنة إحداها في كل مستويات تلقي النص الأدبي"(5).

بيد أنّ الانتقال من المستوى الحدسي، إلى المستوى المعرفي يشكل خطاً تصاعدياً في منحنى التطور الذي تشهده كل معرفة، بغض النظر عن المعرفة الإيديولوجية التي تجتهد في قصر المعنى على هدف مسطور قبلاً، تتولى القراءة الإيديولوجية تذليل التأويل إليه، لأن غايتها ـ وإن نُعتت بالمنفعة ـ فهي غاية مبيتة تؤطرها مخططات الفكر الإيديولوجي الصادرة عنه. وليس غريبا بعد ذلك أن تظل القراءة المعرفية هي الأخرى مشدودة إلى المبادئ المشكلة لحيثيات ذلك الفكر، فتعود إليه ولكن فعل التحليل يجرها نحو الموضوعية والعلمية، كما هو الشأن بالنسبة للقراءة الإبستمولوجية التي تسعى إلى رصد الكائن فيما تحيط به من حقل، وإلى الممكن المستكين في حنايا ذلك الكائن، والذي يتوثب لإنشاء أنماط أخرى من الأشكال والمضامين.

ربما تكون هذه الصورة التي رسمناها لمنحنى التطور في مستويات القراءة مقروناً بالمعرفة واضحاً من الوجهة النظرية العامة. غير أن رصدها في إطار الفعل القرائي والتلقي، يحتم خلق خانة إضافية في جدول "حميد لحميداني" تضم مستويات القراء. حتى نتبين درجات المتعة الناشئة في المستوى الحدسي، ودرجات المنفعة في مستوى الإيديولوجي، وقيمة التحليل وعمقه في المستوى المعرفي والإبستمولوجي، ما دام لكل لقاء بين مستوى القارئ ومستوى المعرفة تحدّده درجة الوعي، والإدراك، ومشاركة المتلقي، ووضعيات ذلك التلقي وأشراطه، إذ: "ليست القراءة معطى تجريدياً عاماً، يمكن الحديث عنه كفاعلية واحدة منسجمة في كل زمان ومكان ولدى كل الأشخاص. فلابدّ من مراعاة مستويات القراء ومستويات معارفهم وخبراتهم. والقراءة بهذا المعنى أيضاً تفاعل دينامي بين معطيات النص، والخطاطة الذهنية للمتلقي بما فيها رغباته وردود أفعاله"(6).

وإن كنا قد ألفنا الانعطاف إلى الموروث في ثنايا بحثنا لإحقاق حق أو لتأكيد فكرة فإنّنا نلمس للمعرفة الذهنية مكانة بارزة عند "عبد القاهر الجرجاني" في حديثه عن عمق التحليل والكشف عن كوامن الفكرة وراء الظاهر. فالتمثيل عنده يقتضي مشاركة القارئ لبنائه وإقامة صرح المعنى من خلاله، لأنه من دون ذلك يبقى التمثيل بعيداً شارداً غير مدرك، وفيه تتفاوت مستويات المتلقين إذ إنّ: "ما طريقه التأويل يتفاوت تفاوتاً شديداً، فمنه ما يقرب مأخذه. ومنه ما يحتاج فيه إلى قدر من التأمّل، ومنه ما يدق ويغمض حتى يحتاج في استخراجه إلى فضل رويّة ولطف فكرة"(7). ثم يستعرض

جملة من التمثيلات لا ينالها إلا من أوتي ذهناً ونظراً يرتفع به عن طبقة العامة.

وحديث "الجرجاني" عن التفاضل بين مستويات القراءة، ينبع من إدراكه لمستويات المعرفة التي يتمتع بها كل مستوى، فمن كان حظّه الظاهر قنع به ووقف عنده، ومن كان حظه فضلة فكر وتأمل ورويّة حاور الغامض وخالطه، ونقب فيه حتى يصل إلى خباياه. ومن هنا تتقرر عنده مستويات القراءة كناتج لعطاءات كل مستوى. فيكون النص مفتوحاً على الكل يقبل عن هذا وذاك. ويعلق "محمد مشبال" على حديث "عبد القاهر" في الكناية قائلاً: "فالكناية صورة لا تتشكل إلا بعملية ذهنية يقوم بها المتلقي مستعيناً بالسياق الثقافي العام الذي تنتمي إليه هذه الصورة. هذا الاستدلال وهذا التأويل لا يكونان إلا مع ما طريقه "المعقول" دون "اللفظ" مثل الاستعارة والتمثيل والكناية. فالصورة تملك معناها الأول بمقتضى الوضع اللغوي ولكنها تختلق معنى آخر يظل في حاجة إلى الاستكشاف والتحديد، وهو ما تُناط مهمته بالتلقي، هذه إذن إحدى سمات القراءة في النصوص الجمالية"(8).

2 ـ التلقي والتأثير:

إنّ البحث عن التلقي في الدرس النقدي التقليدي، ينتهي عند إشارات بسيطة لا تشكل قاعدة يمكن أن نُرسي عليها تصوراً واضحاً لهذا الطرف من المعادلة خاصة وأن تاريخ الأدب ظل مقصوراً على المؤلفين والمؤلفات دون أن يأخذ في اعتباره وقعها في الجمهور القارئ، الشيء الذي أسدل ستاراً على القارئ من جهة وعلى الوقع الناتج لديه في أثناء وبعد الفعل القرائي من جهة أخرى. وعلى الرغم من أن البحوث الاجتماعية في تفرعاتها المختلفة أخذت تلامس أطراف المشكلة بعد اقترانها بفروع علم النفس. ولم تقدّم المقاربة السوسيولوجية إلا وجهاً من وجوه التأثير الاجتماعي للآثار في إطار شبكة التواصل الفني عموماً، وهي تفكك شبكة التواصل القائمة على ثلاثية: الكاتب، الناشر، القارئ. وما يسجّل لسوسيولوجيا الأدب هو التفاتها إلى شبكة القنوات القائمة بين الأطراف الثلاثة تأثراً وتأثيراً، فلم يكن رصدها للوقع إلا من زاوية استثماره: إمكانية محفّزة للكاتب والناشر على المضي في طريق ما. أما بلوغ المنحى الجمالي فيه فلم يكن أبداً من مشاغلها الأساسية، حتى وإن استفادت منه في تدعيم بعض وجهات نظرها.

لذا يعتبر "راينر فارنينغ" جمالية "ياوس"، تأسيساً جديداً من وجهة تاريخية وتجاوزاً نوعياً للتلقي التقليدي الذي يكرس المعايير السائدة المتحكمة في الإنتاج الأدبي، وفي تلقيه على حدّ سواء، لأن التلقي عند "ياوس" يزعزع تلك القواعد ويسلبها سلطتها، ويجعلها في قبضة القارئ تتأرجح بين موقفين: ما قبل التلقي وما بعده، فتتفتح على التجدد والتبدل

وتكسب الآثار إمكانية إقامة مقاييس جديدة لا تتسم بالثبات بقدر ما تتشح بالنسبية كإمكانيات التخطي والتجاوز.

لم ينشأ الاعتقاد عند "ياوس"، من نظرة ضيقة، بل من ثقافة واسعة، تعززها المعرفة الفيلولوجية التي عرفت بها المدارس الألمانية المتتبعة لتاريخ اللغة وآدابها من أصولها إلى الوقت الراهن، والمعاشرة الحميمة للآداب، وقد اتسمت طريقته في التأليف منحى حوارياً لا يسلم بالوجود بل يجادل في أنساق مفتوحة على الآخرين للاستفادة، وقد يمتد حواره إلى ذاته، فيأخذ ويعدل ويحور مستنداً إلى مرجعية فلسفية أخذت على عاتقها مراجع الأسس المعرفية، وفي مقدمتها الفينومينولوجيا كما رسمها "هوسرل" و"إنكاردن" و"ريكور" والهيجلية والماركسية من خلال "بنجمين" و"لوكاتش" و"غولدمان" و"أدورنو" و"هبرماس" والشكلانية: مدرسة براغ من خلال "موركاروفسكي" و"فوديكا" وبنيوية "ليفي شتراوس" و"بارت" والنقد الجديد(9).

لقد شكلت مرجعية "ياوس" خلفية فكرية ثرية مكنته من مراجعة المواقف الأدبية فيما حققته في سيرورتها، وفي الإمكانيات الكامنة وراءها، إن هي راجعت نفسها، ونسقت بين تخصصاتها وما دامت الفينومينولوجيا تفحص الأسس، والماركسية تراقب الواقع، والبنيويات تصف أشكال الفن، فإن الحقول تتاخم وتفضي إلى بعضها بعض. وعندها يمكن تدارك الفائت في كل منها. هذه المرجعية التي انبثق عنها فهم "ياوس" للتلقي، ومنها كانت مطالبته بكتابة تاريخ للتلقي، يضارع تاريخ الأدب ويكمّله، ما دام وجوب الأدب لا يتحقق فعليا إلا من خلال القراءة. فالحديث عنه بعيداً عن شرك تحققه، يجعله ضرباً من التاريخ الناقص الذي بدأ وكأنه فقد فاعليته وجاذبيته.

وأعمال "ياوس" تدعو: "إلى تحويل نقطة الارتكاز في الاهتمام التاريخي، فتجديد موضوعات جديدة وتحمّل مسؤولية متزايدة، يجد التاريخ نفسه مؤهلاً لرفع تحدّ خصب في وجه "النظرية الأدبية". تحدّ لا يتجه تأثيره إلى التشكيك في مشروعية "النظرية الأدبية" بل إلى دعوتها إلى إعادة الاضطلاع بالبعد التاريخي للغة والتأليف الأدبي، وذلك بعد سنوات بدا فيها وكأن المقاربة البنيوية قد ضمنت ضرورة التخلي عن البعد الزمني"(10).

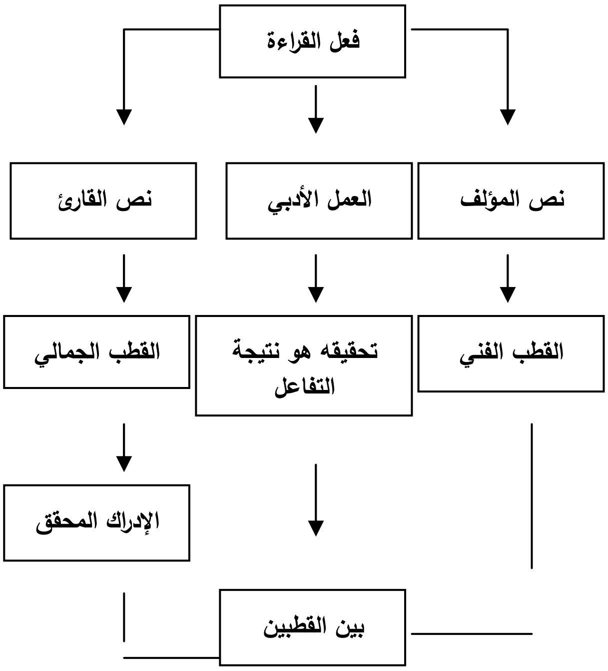
ومن جملة هذه المرتكزات تظهر قيمة السؤال الذي يطرحه "ياوس" كيف نجعل القارئ موضوعاً لدراسة ملموسة وموضوعية؟ إذا اقتنعنا أن القارئ هو الذي يقبل أو يرفض أو يعارض مؤلفاً ما. سواء قام بذلك كلّه مرّة واحدة أم بكل دور على حدة(11).

وكان على هذه الدراسة أن تتأطر بجملة من المفاهيم، تسهّل تفكيك عملية التلقي وإدراك عناصرها الفاعلة. تعهدها "ياوس"

بالإثراء والإضافة، مستفيداً من مناقشات معارضيه وحججهم، حتى باتت مفاهيمه الأساسية مرتكزات لكل البحوث في جمالية التلقي.

لقد حدّد القارئ بين أفقين للانتظار، أفق سابق، يكون عليه المتلقي قبل التقائه بالنص، ويشكل جملة الاقتناعات التي ترسبت بفعل القراءات المتعددة، والتي يحيل عليها القارئ ما يقرأ بفعل كل جديد يشكك في اقتناعاتها ومقاييسها، وهو ما أسماه "بارت" بالنصوص السابقة التي تقرأ النص الجديد أما الانتظار الثاني وهو عامل ناتج عن تمازج النص بالقارئ في أثناء القراءة إذا تعتري الأفق السابق مخالطة قد توافقه أو تخيب آماله، ويركز "ياوس" على عامل التخييب الذي من شأنه زحزحة الموروث وتطعيمه أو تحويله وتبديله، وخلق أفق جديد يخلفه فيتيح للنص سبل تقديم معايير جديدة تتجاوز السائد.

ومن هناك كانت حاجة "إيزر" إلى اعتبار النص "علامة ملموسة" تتشعب إلى قطبين: قطب "فني" يمثله المؤلف، وقطب "جمالي" يمثله القارئ المدرك، ولا يتحقق العمل الأدبي إلا نتيجة التفاعل بين القطبين، ويقرّ "ياوس" صعوبة وصف هذا التفاعل لأننا لا نتوفر إلا على الشيء اليسير من ميكانيزماته. ويمكننا تجسيد هذين القطبين في الرسمة التالية:



ووسع "ياوس" المفهوم حين اعتبر: "أن الأثر الأدبي يتجه إلى قارئ مدرك، تعوّد التعامل مع الآثار الجمالية، وتكيف مع التقاليد التعبيرية فيها، فكان أفق الانتظار عنده، يتجسم في تلك العلامات والدعوات والإشارات، التي تفرض استعداداً مسبقاً لدى الجمهور المتلقي للأثر وأن أفق الانتظار على هذه الصفة يحيا في ذهن الأديب في أثناء الكتابة، ويؤثر في إنشائه أيما تأثير، ولقد يختار الكاتب بعمله أن يرضي انتظار القراء فيسايرهم فيما ينتظرون، مثلما يختار جعل الانتظار يخيب"(12).

إنّ مثل هذه الخطوة المنهجية عند "ياوس" ساعدته على تأسيس مفهوم آخر له

فاعليته في قياس الواقع الناتج لعمليات التفاعل بين النص وقارئه، وأطلق عليه اسم "المسافة الجمالية" وهو يريد منها: أن تعبر عن البعد القائم بين الأثر الأدبي وأفق انتظاره، ويقاس انطلاقاً من ردود أفعال القراء إزاء النص المقروء، وعليه تكون الأعمال المسايرة لآفاق القراء أعمالاً عادية تكرر ما ساد قبلها، وتفقد شعلة الإثارة فيها، وتقصر مسافاتها الجمالية أما الأخرى التي تسعى إلى تخييب الانتظار ـ وإن تتعرض غالباً للرفض ـ فإنها تحيا ـ في حين تفلح في خلق جمهورها الخاص بها. وقد سجل تاريخ الأدب طائفة من الأعمال لم تجد إبّان ظهورها قارئاً، ولكنها لاقت رواجاً واسعاً في فترات لاحقة بعد ذلك.

كما أننا واجدون من بين مفاهيم "ياوس" الخاصة بالتفاعل بين النص والقارئ تمييزاً واضحاً بين التأثير والتلقي، من حيث كون الأول مشروطاً بالنص، والثاني بالقارئ كعنصر تكويني ينضاف إلى خبرات القارئ السابقة، ويساهم في تكوين تقاليده الجمالية. ولم يسلم تمييز "ياوس" من النقد إذ إنّ الجدل الذي يثيره التأثير والتلقي، يطرح من زاوية: ما قبل التواصل، وما بعده، وعلى هذا الأساس يعترض "إيبر هارت لمرّت" "EBERHARDT LAMMERT" على تمييز "ياوس" إذ إن المسبب للتأثير عنده هو إلقاء النص والتلقي عنه(13) كما عاب "هويرمان" "HEURMAN" و"هون" "HUHN" و"روتجر" "ROTTGER" على "ياوس" التمييز بين تلقّ وتأثير: "بدعوى أنه لم يقدم تفسيراً لكيفية عمل العنصرين معاً في أثناء فعل القراءة ولا كيف يمكن الفصل بينهما تماماً في أثناء تحليل التلقي (التلقي يرمز إلى عملية القراءة، والتأثير يرمز إلى نتيجتها قبل كل شيء) وقد دفعت مؤاخذتهم هذه لـ"ياوس" بعجلة البحث إلى الأمام ما دامت قد سمحت بالتمييز بين هذين المصطلحين من حيث المفهوم وكذا بالاستمرار في استعمالهما"(14) وسيكون من باب التبسيط اعتبار التلقي تحقيقاً للنص من طرف القارئ عند استنطاق شبكاته العلامية، واعتبار التأثير هو مجموع وجهات النظر التي تستمر إلى ما بعد التلقي القائم.

ولو وقفنا مع "كونتر جريم" عند حدود مصطلح التلقي في "معجم علم الأدب" لأورليش كلاين "ULRICH KLEIN" والذي يعرفه بما يلي: "يفهم من التلقي الأدبي (بمعناه الضيق) الاستقبال (إعادة الإنتاج، التكييف، الاستيعاب، التقييم النقدي) لمنتوج أدبي أو لعناصره بإدماجه في علاقات أوسع أو بغير ذلك... ويمكن أن يحدث التلقي هنا عفوياً أو تفاعلياً أو تكييفياً سواء بطريقة نقدية أم ساذجة. ويُصَنف التلقي في تلق أولي وآخر ثانوي. الأولي يعني تلقي قارئ أول، والثانوي يعني التلقي الذي يخضع لتأويل

سابق"(15). ويشمل تعريف "أولريش كلاين" عملية التلقي من طور الاستقبال المباشر كما تحدّده المعرفة الحدسية لدى المدرسة الجشطالتية، إلى المداخلة الواعية المشحونة بالمعرفة، والتي تمكن من التحليل والمقاربة والتأويل. وعليه يمكننا الحديث عن مستويات للتلقي تقابل مستويات المعرفة، كما صاغها "حميد لحميداني" في جدوله السابق، الشيء الذي يمكننا من فهم إلحاح "كندر" "KINDER" و"فيبر" "WEBER" على فهم التلقي كتصرف موجه بالإدراك و"التأثير" كرمز إلى علاقات سببية، إذ إن جملة "لا تأثير بدون تلق" لا تقبل أن تعكس ما دامت التأثيرات تحدث من جرّاء التلقيات المدركة، مما يتيح مجالاً واسعاً أمام "المقاصد" الكامنة وراء الموضوع وطبيعته: فيكون التأثير وصفاً لحالة القارئ الناتجة عن مسببات يبحث عنها في النص وفي ذات القارئ على السواء(16). ويوسع الباحثان آفاق التأثير إلى: "الناتج العام لعملية التلقي بما في ذلك السلوك الممكن الذي
ينتج عن ذلك التلقي، أي ليست فقط ردود الفعل العفوية النفسية أو الجسدية الممكنة ولكن كذلك ناتج السلوك المقصود للقارئ"(17).

إنّ التعارض القائم بين التلقي والتأثير، والتمييز بينهما لدى الباحثين، وتأكيد دور التلقي كفعالية منتجة تستوعب وتكيّف وتقيّم وتحاور وتفكر، يقوم على مخاوف سجلها "شوبنهاور" "حول القراءة والكتب" والتي أبرز فيها الوجه السلبي للتلقي كاستقبال محض إذ يقول: "متى قرأنا فإنّ شخصاً آخر يفكّر لنا: نحن نعيد فقط سيرورته الفكرية، وذلك مثلما يتتبّع التلميذ بريشته ـ في أثناء تعلم الكتابة ـ الخطوط التي رسمها له المعلم بقلم الرصاص وتبعاً لذلك، فإننا نكون في أثناء القراءة محرومين من ممارسة التفكير إلى حد بعيد ولذلك، فإننا نحس بارتياح نسبي حين تأتي القراءة بعد فترة نكون تعاملنا فيها مع أفكارنا الشخصية، ولكن رأسنا لا يكون في أثناء القراءة إلا مسرحاً لأفكار غريبة عنّا، وكذلك فإن من يقرأ كثيراً أو ربما يقرأ طوال نهاره ثم يقضي بين القراءة والقراءة وقتاً خالياً من التفكير يفقد شيئاً فشيئاً كفاءة التفكير نفسها. وهذا تماماً مثل ذلك المرء الذي يقضي كل وقته في ركوب الخيل، فيفقد في نهاية المطاف المعرفة بالمشي"(18). فالاستقبال المتواتر للنصوص يقوم على حساب ملكة التفكير المعطلة أما إضافة "أولريش كلاين" للاستيعاب والتكيّف والتقييم، فهي إضافة لشرط الحوارية المتبادلة بين النص والقارئ ولا يمكن لها أن تكون إلا واعية مفكرة مدركة في ذات الآن؟ وعلى جملتها يترتب ناتج القراءة في تعديل أو تحوير الأفق الانتظاري عند القارئ.

ويمكن تمييز الأثر عن التلقي ـ حسب

"ياوس" ـ عند اعتبار عامل الزمن فيكون الأثر الذي ينتجه العمل الأدبي بالظرف الذي وفد فيه، والذي شمله بجملة من المعطيات المؤثرة في نشأته وتكوينه: فهو يرتبط بذلك الماضي ويلازمه، ويأخذ منه قدرته إلى إحداث الأثر. أما التلقي فيكون حركة حرّة منطلقة تتخطى عامل الزمن الماضي وتدخل في حوار مع الحاضر (حاضر القراءة) من خلال جملة من المعايير الجديدة التي قد تختلف عن تلك التي ولد فيها وفي كنفها النص الأدبي. فيكون التلقي مساءلة للنص في زمن غير زمنه، ومن خلال قيم غير قيمه. وتفكيك هذا التمييز ـ عند "ياوس" ـ لا يتم إلا من نظرة تاريخية واعية تترسّم منحنيات التبدل والتغيّر التي تطرأ على التلقيات في مختلف مستوياتها الساذجة والنافذة. لأن مثل هذا النص: "قد سُئل منذ البداية من طرف قرائه الأوائل، وحمل إليهم جواباً قبلوه أو رفضوه، ولا تنحصر آثار القبول بالنسبة للمؤلفات الخالدة في تقريظ المعاصرين لها. فالبقاء في حدّ ذاته مؤشر لحسن الاستقبال إن قرّاء آخرين يضعون ـ ضمن سياق تاريخي ـ أسئلة جديدة لغرض الحصول على معنى جديد في الجواب الأول الذي لم يعد يشفي غليلهم. وهكذا يتصرف المتلقي في المؤلفات، يعدّل دلالتها ويوقر بصورة تدريجية ـ بالنسبة للقارئ الذي لم يعد يتقبل الجواب المقدم من طرف المؤلف الجاهز ـ فرصة إنتاج مؤلف يقدم جواباً تام الجدّة في الموضوع نفسه. إنّ تبادل الأسئلة والأجوبة المسجلة في المؤلفات المتعاقبة يكون في مجمله التام التصور الجواب الذي قدّمه الماضي لسؤال المؤرخ"(19).

والتلقي على هذه الصورة ـ قد استفاد من جملة التلقيات السابقة، والتي تغذيه باستمراره وتوجهه ـ أما الأثر فمقصور على الصورة التي وقف عندها النص عند نشأته فأضحى شيئاً ساكناً في الماضي يحفظ في ذاته نهاية ما تجمع فيه من تلقيات قبله. إلا أن مساءلته في أثناء القراءة تغتني دوماً بما يتحقق من جديد، لا بما هو كائن كامن فيه لذلك يعلن "جورج كدامير" "HANS" "GEORG KADAMER" أن نظرية التلقي: "لم تعد تنطلق من تأثير المقصود كما كان الشأن بالنسبة لنظرية الأدب البلاغية والتأويلية بحيث تتبنى النظرية الجديدة على تلقيات النص التي تحققت، وتبحث في الجانب العلائق بين هذه التلقيات وبين النص"(20).

وما يعمق الفارق بين التأثير والتلقي، كون هذا الأخير، يخضع لمستويات مختلفة في تصنيف الفاعلين من جهة، وفي جملة الشروط المصاحبة للفعل القرائي من جهة أخرى، من عوامل داخلية وخارجية تؤطر القراءة وتوجهها، على مستوى الذات الواحدة قبل تعدّد القراء. إن الشروط الخارجية (من

زمان ومكان، ووضعية فعل التواصل) تكوّن التلقي، وتصبغه بصبغتها، فتتيح له في حال ما لا تتيحه له في حال آخر مع نفس النص وعين القارئ. أمّا الشروط الداخلية من (بيولوجية وسيكولوجية أخرى تتعلق بوضعية المستقبل اجتماعياً. فلا تسمح بضبط التلقي إلا بالنسبية والتعدد: وعلى هذا الأساس فإنه: "لا يمكن أبداً أن يكون هناك تطابق بين النص الذي يُنتج، وبين النص حين يخضع لتلق ما. وذلك نظراً لتباين ظروف عملية التواصل هذه، إضافة إلى أن اتساع الفارق الزمني بين نشأة النص، وبين تلقيه يزيد من الفارق التواصلي"(21).

وأمام خطورة هذه الملاحظة يرى "كونتر جريم" أن نتريث في تسمية النص "بالموضوع الجمالي" قبل التلقي، لأن هذه الصفة لن تلحقه إلا بعد التلقي وكنتيجة له.

وأن لا نستعملها كحكم سابق، ويظل النص "النص الظاهرة"حتى يتحقق التلقي فيصير "موضوعاً جمالياً". ويذهب "ميكاروفسكي" هذا المنحى إذ يلفت انتباهنا إلى القيمة الجمالية ونقض المعيار، حيث يعتبر: "أن القيمة الجمالية تكون أكثر ارتفاعاً حيث ينقلب العمل الفني ضد المعيار الثقافي السائد، وهذه العلاقة بين المعيار والقيمة، هي ملمح مميّز للحقل الإستتيقي، بينما يعتبر التطابق مع المعيار في غير الحقل الاستتيقي قيمة إيجابية"(22). ويكون اعتقاد "ميكاروفسكي" الأخير ـ بالنظر إلى المعيار الجمالي ـ مدعاة عنده للقول: "إذا اعتبرنا تاريخ الفن انطلاقاً من المعيار الجمالي فإنه يكون هو تاريخ الانتفاضات ضدّ المعايير السائدة"(23). غير أنه يستدرك هذا الحكم المطلق بشيء من التروي والتحفظ فيذعن مضيفاً: "على أنه حتى في الحالات القصوى يتحتّم على العمل الفني في الوقت نفسه أن يحترم المعيار: ذلك أنه يوجد حتى في تطور الفن فترات يكون فيها احترام المعيار ذا أولوية واضحة قياساً إلى تحطيم المعيار"(24). ومن أجل هذه الاعتبارات كلها نجد عند "ميكاروفسكي" تمييزاً واضحا بين الصنيع (النص) والشيء الإستتيقي، على أساس أنّ الصنيع هو النص الثابت الذي يمكن وصفه بواسطة الألسنية وطرائق تحليل النصوص، أما الشيء الإستتيقي فهو تحقق ذلك النص في أثناء التلقي في أشكال متعددة، تتوقف على مدارك القراء ومستوياتهم، وما يعتورهم من شروط متداخلة. إنّه قيمة متغيرة، غير قادرة، تترسب فيها جملة الشهادات حول الصنيع الأدبي.

وتتمثل صعوبة رصد التلقي وناتجه في "كيمياء" العملية لأنّ الإحاطة بالمراحل والخطوات يكشف عن ميكانيزمات العملية دون سبر أغوار التفاعل الكيماوي الذي يحوّل المقروء إلى أثر ووقع في أعماق

الذات، فينشأ عن تلك المخالطة ناتج جديد يوحّد بين الذات والموضوع في موقف واحد، يكون وفقاً على شروط داخلية وخارجية، فإن تغيّرت أو تبدلت تحوّل الوقع إلى حال أخرى، ومن ثم تغير الموقف الإستتيقي. وإن كانت جمالية التلقي قد قسّمت مراحل التلقي ثلاثا: ما قبل التلقي، عملية التلقي، وناتج التلقي، فإنّ مثل هذا التقسيم يسهل فهم الوضعيات الأساسية للتحول التي يقطعها القارئ في أثناء القراءات المختلفة، والتي تنسج أفقاً مشحوناً باعتقادات فنية وقيمية وفكرية تشكل "الكفاية" المعرفية وعند مخالطة النص، تدخل هذه الحمولة المعرفية في حوار مع الصنيع الأدبي، قد لا تسترسل على وتيرة واحدة، فتنتابه نوبات من الغضب والرفض والحيرة والدهشة والخيبة والأمل، وغيرها من الحالات النفسية في مجابهتها للواقع المنصوص أمامها..

إن ما يحدث داخل الذات هو ما ندعوه "بكيمياء التلقي" والذي نجهل كيفيات تشكله وتخمره ودرجات كثافته، كل ما في وسع دارس العملية أن يضع المواد في مخبره ثم يراقب التفاعل ويسجل الحاصل دون أن يدرك كيفيته، ولا دواخل التحول بين العنصرين أو العناصر.. وقد قرّر "كونتر جريم" أنّ: "البحث في عملية التلقي في الدرجة الأولى من مهام سيكولوجيا القراء"(25) عسى أن تتولى السيكولوجية مهمة التنقيب العلمي المخبري في ذلك التفاعل الكيماوي.

لقد تعرض التلقي ـ كما عرضه "ياوس" ـ إلى نقد ماركسي، يربط بين الإنتاج والاستهلاك. استنادا إلى ربط "ماركس": ما دام المنتج يبث في مادته العناصر التي يقبل عليها المستهلك، وتقاس درجته بالقدر الذي تتوافر به مثل هذه المواد. وفي هذا العرض مراجعة لحرية القارئ ولتعدد القراءة. فالموضوعية المشروطة للعمل الأدبي تدفع "نيومان مانفريد" إلى القول: "تجد حرية القراء تجاه الأعمال الأدبية حدودها داخل الخصائص الموضوعية للأعمال ذاتها"(26) وربما يعود مثل هذا الرأي إلى "كارل ماركس" الذي لفت الأنظار إلى ظاهرة استمرار النصوص القديمة فينا فنياً، حين يقرر هذه الظاهرة خارج جدل التطور الاجتماعي قائلاً: "ليست الصعوبة بقائمة في أن نصل الفن الإغريقي والملحمة بأشكال معينة من أشكال التطور الاجتماعي، وإنما الصعوبة كل الصعوبة في أن نعرف لماذا يواصلان مدّنا بالمتعة الفنية، ولماذا تظل لهما في نظرنا ـ من بعض النواحي ـ قيمة القاعدة والمثال"(27). وكل المحاولات التي رامت الإجابة عن هذه الملاحظة، وإن تراوحت بين الانطباع والمباشرة كالقول "بروعة الخلق" و"جودة الإبداع" وغير ذلك أمدت التاريخي بإمكانية استحواذه على القيم الجمالية

الراسخة.

وبين هذه الأعمال عند نشأتها من ارتباطات وقتية ومكانية، تقيدها ـ من جهة ـ ومن معايير متحجرة ترزح تحتها: "فالآثار الأدبية التي تستمر وتخلد، إنما تستمر وتخلد لأنه تظل قادرة على تحريك السواكن وعلى إحداث ردّ الفعل وعلى اقتراح التأويل، إنّ خلود الآثار الأدبية لا يأتيها من الأسباب التي أوجدتها أو من العوامل التي أثرت في نشأتها، وهي لا تحظى به لأنّها تصور أوضاعاً اجتماعية أو تعكس آلياً أو مضارعة هياكل اقتصادية، وإنما يأتيها الخلود وتحظى به لأنها تظل فاعلة في القارئ محركة له"(28) ويلخص "رولان بارت" الفاعلية والتجدد فيها قائلاً: "لا يحظى الأثر الأدبي بالخلود لأنه يفرض على القراء العاديين معنى واحداً فيه، وإنما هو يخلد ويستمر لأنه يقترح على القارئ الواحد معانٍ عديدة في متجدد اللحظات"(29).

غير أنّ ما أثاره النقد الماركسي ـ قبلاً ـ مشروطاً بموضوعية الأثر الأدبي وبموضوعية القارئ، يحد من مطلقية التعدد للفعل القرائي، إذ الإقرار بتعدد المعنى في الأثر الواحد لا يبيح القول بانفتاحه انفتاحاً مطلقاً لشتى القراءات، بحيث يقبل أي تأويل يوضع له(30). وقد ترتبط محدودية التعدد بنية الأديب الذي يتوقع من القارئ إثراء النص، فيكون التوقع بمثابة الآفاق التي يتركها المؤلف لمساحة المشاركة البناءة، وهي آفاق وإن كانت شاسعة فلابدّ من حدود في إطار المعرفة المحدودة تاريخياً، وفي إطار الموضوع المنتج ذاته، ولأنّ: "التخاطب الأدبي غامض في أساسه عمد القارئ كلما واجه نصاً أدبياً إلى امتحانه، فاختبر قدراته على تحمل المعاني الإضافية بموجب ما ركب فيه من مواطن غامضة، تحتمل التأويل"(31).

3 . القارئ وأفق الانتظار:

تبلغ العناية بالقارئ ذروتها في جمالية التلقي، إذ هي تتأسس على مبدأ التفاعل بين النص والقارئ وعلى ناتج التلقي، فيكون الاعتناء بالذات القارئة مثاراً لتساؤلات شتى، تكشف عن خطورة البعد الثالث في التواصل الأدبي، ولا تعدم المذاهب والمناهج الإشارة إلى القارئ كطرف في تأسيس النظرة الجمالية، ولكنها إشارة محدودة ما دامت غير مقصودة لذاتها، ولم تجعل من القارئ موضوع دراسة منهجية تبحث في تكوينه الاجتماعي والثقافي والنفسي والجمالي، وفي علاقاته بالوسط والزمان: حاضراً وماضياً ومستقبلاً. وتلك حقول منشعبة عن بعضها بعض، ولا يمكن لهذه الدراسة أن تحيط بها بمفردها، بل إنّ البحث في القارئ يتوزع على المعرفة الإنسانية بشتى توجهاتها واهتماماتها، ولا مناص من تكاتف الجهود لإرساء تصور واضح حول الذات القارئة. وهو مطلب ما

زالت جمالية التلقي تنادي به ـ كما رأينا قبلاً ـ حتى وإن قامت سوسيولوجيا الأدب وسوسيولوجيا القراءة وسيكولوجيا القراء بطرف منه: إلا أنه تناول سيظل في حاجة إلى استكمال وإثراء.

وقد تستأثر نظرية التواصل بقسط وافر في الحديث عن المتلقي وهو يواجه خطاب التواصل عبر قنوات التوصيل، ويكون لعلم النفس الاجتماعي قسطاً آخر في كشف وضعيات الاستقبال كما حددها "باساغانا" في كتابه "مبادئ علم النفس الاجتماعي" في فصل "سيرورات التوصل عندما ميّز فيه جملة من الاستعدادات جسّدها رسمه:

. وضعية مدركة.

. الانتظار والدور.

. العواطف نحو المتكلم.

. الكفاءة.

. الفوائد الآنية(32).

وهي جملة ما يستقبل القارئ من النص (الخطاب) في أثناء عملية التلقي، ويعمل كلّ استعداد إلى إحداث أثر في الذات القارئة بدرجة ما، غير أن الفصل بينها لا يعدو أن يكون فصلاً مدرسياً، لأنها تعمل جملة وبشكل متداخل غامض، يتحقق من خلاله فعل التلقي والأثر الناتج عنه. وعليه فإن: "الفضل كل الفضل في لفت الأنظار إلى مفهوم القارئ ودوره في الإنشاء الأدبي إنما يرجع إلى نظرية التخاطب. ولقد كان لهذه النظرية أثر بارز في درس الأثر الأدبي إذ عمدت طائفة من الباحثين، إلى جعل المؤلف باثاً والقارئ متقبلاً والأثر يحمل بلاغاً، إلا أنهم رأوا التخاطب الأدبي يختلف كثيراً عن التخاطب العادي فمنتهى أمل الباث في التخاطب العادي أن يصل بلاغه سالماً من العثرات إلى المتقبل والذي يساعده على ذلك ارتباط البلاغ عادة بالمرجع أو السياق، يحضر القارئ في أثناء القراءة فيتجنب به الوقوع في الخطأ"(33) إلا أن الفارق بين التخاطب العادي والتخاطب الأدبي هو غياب المرجعية مما يثير سدفاً من الغموض على سبيل التواصل الفني.

وغياب المرجعية في الأثر الأدبي أو تماهيها في النص ـ كما هو عند "إيزر" و"ياوس" ـ يجعل الحديث عن القارئ ينطلق من مرحلة الانطباع الأولي الذي تتولاه الذاكرة ومخزوناتها واللاوعي والمحيط والتجارب، فتكون المحك الذي تعرض عليه التجربة الأدبية فتقابل بالقبول أو الرفض وقد نجد في حديث "طه حسين" عن ذاته القارئة شيئاً من التعليل إذ يقول: "فمهما أحاول أن أكون عالماً، ومهما أحاول أن أكون موضوعياً ـ إن صح هذا التعبير ـ فلن أستطيع أن أستحسن القصيدة من شعر أبي نواس إلا إذا لاءمت نفسي ووافقت عاطفتي

وهواي، ولم تثقل على طبعي ولم ينفر منها مزاجي الخاص"(34)، فإن خالفت شيئاً مما ذكر كان نصيبها الرفض أو الاستهجان، والقارئ في هذه الحالة يخلص لمعيار بقدر ما يحاول أن يرضي أفقاً سائداً لديه، يمتح وجوده من عوامل استحسانية غامضة تمليها نفسه وطبعه وعاطفته، وكلها مناط تغير وتبدل وتأثر بشتى العوامل الخارجية والداخلية، فلا يمكن الاطمئنان لأحكامها، بل قد تتحول مستهجنة ما كانت قد استحسنته من قبل.. أما الانطباع فلا يقدم جديداً بل يخضع لنزوة عابرة قد تكون خطراً عليه في أحايين كثيرة، ولا يقدم له الانطباع جديداً، بل يبقيه في دائرته كما هو. ولاشك: "أن الناقد سيبخس نفسه عندما يكتفي بالتعبير عن ذوقه لا غيره، لأنه سيسوي نفسه بأي قارئ عادي يدعي القدرة على النقد"(35).

ويمكن أن نتساءل الآن عن القارئ الموضوعي وعن فعله، فإذا حدّدنا منزع القارئ إيديولوجياً ومعرفياً.. رأينا أن القارئ الإيديولوجي يعيد تنظيم النص ليخدم وظيفة معقودة قبلاً، يسوق لها عناصر النص، حتى تنتظم فيها بينما تنزع القراءة العلمية إلى:

"وضع نظام منطقي محكم تراعى فيه جميع عناصر الموضوع بحيث لا يفلت أي عنصر من الروية"(36) ويحق لنا أن نضيف تساؤلاً آخر عن ذاتية القارئ الموضوعي، فوضع النظام المنطقي يخضع إلى فهم ترتضيه الذات القارئة وترتاح له. إلا أن الرغبة في تجاوز المتعة في مستوى الانطباع، تجعل الذاتية خاضعة للحوارية التي تسكن القراءة التحليلية.

يحدّد "ياوس" القارئ بالدور الذي يقوم به المتلقي والمميّز أي ذلك الذي يضطلع بالمهمة النقدية الأساسية" القبول أو الرفض وهو: "في أحيان خاصة المنتج الذي يحاكي أو يعارض مؤلفاً سابقاً، سواء قام بذلك كله مرة واحدة، أم بكل دور على حدة"(37).

والمهمة التي ينيطها "ياوس" بالقارئ تنشأ من طبيعة النص أولاً، ومن طبيعة ما أسماه بأفق الانتظار ثانياً. إذ لا يمكن تصور هذا القارئ إلا بين أفقين، أفق أسسته النصوص السابقة وركزت فيه جملة من القيم والمعطيات الجمالية، وهو الأفق الذي يحاوره النص الجديد، ويقيم معه لعبته، فيعرّضه إلى زعزعة وتحوير وتبديل وإثراء، فتنتقل الذات القارئة من حال إلى أخرى، وهي تتهذب وتكتسب أفقاً جديداً يلائم وضعها الحالي، لذلك استوجب "ياوس" ضرورة: "معرفة الأفق بكل معاييره وأنساق قيمه الأدبية والأخلاقية وغيرها، إذا ما أردنا تقويم آثار المفاجأة والضجّة (الفضيحة) أو أردنا بالعكس من ذلك التثبت من ملائمة المؤلف لتوقع الجمهور"(38). غير أن المغالطة الكامنة وراء هذه الضرورة التي تحدث عنها "ياوس" تنبثق من الحديث عن التلقي كمقولة عامة،

تتلاشى فيها أصناف القراء ومستوياتهم، فهي: "تسوي بين القارئ الهاوي والمتذوق الناقد وعالم الأدب والإيديولوجي والباحث الإبستمولوجي في معرفة المعرفة. مع أن ردود الأفعال والتفاعلات الذهنية التي يجريها كل واحد من هؤلاء تختلف اختلافاً كبيراً من حالة وحالة فضلاً عن مستوى خبرة وثقافة كل منهم"(39). ونتبين من هذه الأصناف المذكورة صعوبة تحديد آفاقهم السابقة، لأنّ ذلك يتطلب من الباحث فقهاً خيالياً جباراً.

إنّ مفهوم القارئ تصور يقيمه المؤلف في ذهنه في أثناء عملية الإبداع ويحاوره ومثاليته تسوي بينهما ما داما يخضعان لنفس الشروط المحيطة. بينما القارئ الفاعل، فهو الذي تصبح عملية التلقي مقرونة بنشاطه، ومعنى ذلك افتراق الذاتين في مساحة النص، زيادة على اختلاف الشروط المحيطة لعملية النشأة وعملية التلقي فالبعد التاريخي للنص لا يشكل سلطة على القارئ الفاعل ولا يلزمه النص بها. بل يتحرر منها ليخلق وهمه الخاص بالمجال النصي، فيحاوره انطلاقاً منه. ويذهب "إيزر" إلى اعتبار القارئ المثالي (المعقد المستعصي على التعريف) والتحديد أساس عمل الناقد أو عالم اللغة، غير أنه يفترض لذلك معرفة نوايا ومقاصد المؤلف لأن اللجوء إليه يتم: "حين يتعذر تأويل النص، حيث يسدّ بعض ثغرات التأويل التي يعرفها التلقي"(40).

إنه القارئ الضمني الذي (يجسّد مجموع توجهات النص الداخلية حتى تتسنى قراءاته) إن هذا القارئ إذن: "يوجد في النص ذاته، ويرجع وجوده إلى البنية النصية للتلقي المحايث"(41) وبمشاركته يبني القارئ الفعلي معنى النص، لأنه بحضوره إلى جانبه يتأسس فعل القراءة، ما دامت بنية النص، وبنية فعل القراءة مترابطتين بشكل وثيق. ويتدارك "إيزر" تجاور القارئين في آن ليقرر، أنّ القارئ الضمني لا يغيب القارئ الفعلي ولا يلغي دوره، بل إنه شرط التوتر الذي يعيشه القارئ الفعلي عندما يحقق النص: "فالقارئ الضمني لا يملك وجوداً حقيقياً، لأنه يجسد مجموع التوجهات الأولية التي يقترحها نص تخييلي على قرّائه الممكنين، والتي هي شروط تلقيه، نتيجة لذلك فإنّ القارئ الضمني، ليس منغرساً في جوهر تجريبي، بل متجذر داخل بنية النصوص نفسها"(42).

هوامش:

1 ـ مجموعة من الباحثين: دراسات نفسية في التذوق الفني. مكتب غريب 1989، ص42 أورده د. حميد لحميداني. مستويات التلقي: القصة القصيرة نموذجاً. مجلة دراسات سيميائية أدبية، ع6، 1992، ص.98

2 . حميد لحميداني. مستويات التلقي. م س،

ص98.
3 . م س، ص8.
4 . م س، ص99.
5 . م س، ص99.
6 . م س، ص101−100.
7 . عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة، ص83. أورده محمد مشبال، ع:6. وع7. 1992 الدار البيضاء، المغرب. ص134.
8 . محمد مشبال، م م س، ص134. مجلة دراسات سيميائية أدبية، ع6. 1992. ص38، 39.
9 .
10 . م س، ص9.
11 . انظر م س، ص1.
12 . حسين الواد. في مناهج الدراسات الأدبية. دار سراس للنشر. تونس 1985، ص77.
13 . انظر كونتر جريم.. التأثير والتلقي. مجلة دراسات سيميائية أدبية، ع6، 1992، ص2.
14 . م س، ص26.
15 . م س، ص20، النص أورده كونتر جريم.
16 . انظر م س، ص27.
17 . انظر هامش م س، ص27.
18 . انظر هامش م س، ص28.
19 . جان ستاروبنسكي نحو جمالية للتلقي، مجلة دراسات سيميائية أدبية، ع6، 1992، ص46.
20 . كونتر جريم.. التأثير والتلقي. م م س، ص17.
21 . م س، ص18.
22 . إلرود إبش.. التلقي الأدبي (ت) محمد برادة. دراسات سيميائية أدبية، ع6، 1992، ص19.
23 . م س، ص19.
24 . م س، ص19.
25 . كونتر جريم.. التلقي والتأثير.. مجلة دراسات سيميائية أدبية ع6، 1992، ص29.
26 . إلرود إبش. التلقي الأدبي م س، ص30.
27 . حسين الواد. في مناهج الدراسات الأدبية. م س، ص66، النص استشهد به كلود بريفوست وجوزيف يورت في كتابيهما:
Claude prevost literature, politique, idiologie. Ed. Sociales. PARIS. 1973.
Joseph just: La reception de la literature par la critiqure par critique hournalistique. Ed. Jean Michel place. PARIS. 1980.
28 . م س، ص66.
29 . م س، ص75.
30 . م س، ص73.
31 . م س، ص79.
32 . باساغانا. مبادئ في علم النفس الاجتماعي. (ت) بو عبد الله غلام الله. د. المطبوعات الجامعية 1983، ص29.
33 . حسين الواد. م م س، ص72.
34 . طه حسين في الأدب الجاهلي. ط10، دار المعارف. القاهرة 1969، ص1.
35 . حميد لحميداني. مستويات التلقي. م م س، ص97.
36 . م س، ص96.
37 . جان تساروبنسكي. نحو الجمالية للتلقي م م س، ص1.

38 . م س، ص.43

39 . حميد لحميداني م م س، ص.97

40 . عبد العزيز طليمات. الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند أيزر. مجلة دراسات سيميائية أدبية، ع6، 1992، ص.6

41 . م س، ص.56

42 . الرود إبش: التلقي والتأثير، مجلة دراسات سيميائية أدبية، ع6، 1992، ص13.

❑❑

في تأصيل مصطلح الاستعارة

إياد عبد الودود عثمان/ العراق

المقدمة:

الحمد لله، والصلاة والسلام على رسول الله، وعلى آله وصحبه وبعد...

يبدو أن محاولة التأصيل للمصطلح النقدي والبلاغي بمفهومه العربي أمرٌ ليس باليسير إذ إنه يحتاج إلى قراءات موجَّهة بشكل منهجي مقصود يستند إلى معايير موضوعية ترتبط بالقياس والوصف، والقدرة على الاستنباط والتذوق، وتحكم هذه المنهجية طبيعة اللغة ونظامها الأدائي المرتبط بآلية عملها.

وقد مرَّ مصطلح (الاستعارة) بمرحلة تحوَّل فيها من معناه الاصطلاحي إلى الطابع (الإشكالي)؛ نتيجة انفتاح الثقافة العربية على الثقافات الغربية وفلسفاتها، فضلاً عن الرؤى الكثيرة التي تميّز بها مفهوم الاستعارة في العربية، وكان ذلك مدعاةً للمحاولة الجادة في تأصيل المصطلح وبيان أهميته.

اعتمد البحث منهجية قائمة على التكثيف في (التنظير)، فكانت (التوطئة) تتحدث في الأهمية، وكان المدخل الأول (صفوة التعريفات) يعبّر بوضوح عن ذلك التكثيف، ثم وجد البحث ضرورة في الوقوف عند (إشكالية الترجمة وخصوصية اللغة العربية)، وقد أفاد في هذا المجال من النظرة الشمولية لمفهوم (المجاز) في الثقافة الإنسانية، وإمعاناً في تحقيق الفائدة العلمية من نظرتنا هذه أوضحنا الهيكل العام لمفهوم المجاز عند العرب، فاستعرضنا بشكل سريع مصطلح (المجاز العقلي) لعلاقته غير المباشرة بـ (الاستعارة)؛ إذ أجرى السكاكي (ت 626 هـ) هذا النوع من المجاز على أنه استعارة بالكناية (مكنية).

أما المجاز المرسل، فقد تعرّض لهُ البحث باختصار شديد، بيد أنه كان يحاول

ترسيخ مستوى العلاقة التي يقيمها المجاز اللغوي بعامّة، ويُنبه على علاقات المجاز اللغوي المختلفة ذات قدرة (تصويرية)، وإن المشابهة ليست العلاقة الوحيدة لتحقيق تلك القدرة، فضلاً عن إثبات أن الاستعارة ليست تشبيهاً حذف أحد طرفيه، كما تقول النظرية الاستبدالية، إلى غير ذلك من نتائج لخّصها البحث في الخاتمة.

إن هذا البحث تجربة لتأصيل مفهوم أحد المصطلحات المهمة في إجراءات التحليل النقدية والبلاغية يتمنى أن يكون قد حقّق قدراً من الفائدة وخطا خطوة باتجاه تأصيل المصطلح برؤية يُعتقد أنها جديدة، والله أسأل التوفيق والسداد.

الاستعارة ـ بمفهومها العربي ـ نمط أدائي تصويري فاعل في الإبداع الشعري والنثري، يقف الناقد الذي يحاول التصدي لعوالمه أمام متلازمتين: الأولى تتعامل مع لغة جريئة عمقها الحضاري و(الابستمولوجي) يمتد إلى أكثر من ألف وخمسمئة سنة، ولا يخفى أن هذا العمق له علاقة باللاوعي الجماعي[1] للأمة الناطقة بتلك اللغة، إذ إنه يسهم في توجيه ذائقتها تجاه (التأصيل). والمتلازمة الثانية ترتبط بعالم المجاز المعقّد الذي استطاع أن يشكل جزءاً مهماً من تفكيرنا؛ لارتباطه بالخيال والفلسفة وتفسير الأحلام ومظاهر (الميتافيزيقا) وغيرها.

تحقق الاستعارة خاصية العدول في التعبير بوصفها مجازاً لغوياً، فهي الأساس الذي تبنى عليه شعرية (Poitics) النصوص عند العرب وغيرهم، وجان كوهن يصفها بـ ((مجاز المجازات))[2] ، ويرى أنها (غاية الصورة)[3]، ويرى د. صلاح فضل أن موضوع الاستعارة ـ المرتبط بالانزياح ـ ((وحده الآن الموضوع الحقيقي لدراسة الشعر))[4] ، وكثرت الدراسات في الغرب لتعبّر عن أهمية فن الاستعارة هذا، ففي عام 1971م قام أحد الدارسين الغربيين[5] بنشر (ببليوغرافيا) تحتوي مداخل لدراسة الاستعارة تقع في ثلاثمئة صفحة، تتضمن ما يقارب أربعة آلاف عنوان[6] ، وتشير هذه العناوين إلى تراجع ـ نسبي ـ واضح في دراسة نمط الاستبدال الرئيسي (الاستعارة)، فلم يوفّ حقه في الدراسة النقدية المعاصرة، ويبدو أن السبب يتعلق باهتمام النقاد العرب بتفسير الخطاب الجمالي أو تحليله من دون إعطاء فرصة كافية لتأمل أجواء إنتاج ذلك الخطاب الذي يرحب بدراسات ومداخل كثيرة. لكن الحق أن الدرس النقدي/البلاغي العربي كان على وعي تام بأهمية الاستعارة في التعبير، فقد كان الشريف المرتضى (ت 436 هـ) يقول: ((إن الكلام متى ما خلا من الاستعارة وجرى كله على الحقيقة كان بعيداً عن الفصاحة بريّاً من البلاغة))[7] ، وكان ابن رشيق (ت 456

أو 463 هـ) يراها أعجب ما في الشعر ويشترط لذلك أن تقع موقعها وتنزل موضعها على حدّ تعبيره[8] ، أما عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ أو 474 هـ) فيفضل الاستعارة على بقية أنماط التصوير[9] ، وجعل منها معياراً نقدياً لقياس الجمال والقبح استناداً إلى عملية استنطاق علمية تنطلق من النص، وقد كانت إجراءاته في التحليل تنحى منحى أسلوبياً[10] في الكثير من الأحيان.

لقد اهتم النقاد والبلاغيون العرب بدراسة الاستعارة اهتماماً كبيراً، ولا تكاد تجد كتاباً عربياً متخصصاً في البلاغة أو النقد أهمل التعرّض لهذا الموضوع الذي اتخذ البحث فيه طابعاً إبداعياً أيضاً!

صفوة التعريفات:

يعرف عبد القاهر الجرجاني الاستعارة بقوله: ((فالاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشي، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه. تريد أن تقول: رأيت رجلاً هو كالأسد في شجاعته وقوة بطشه سواء، فتدع ذلك وتقول: رأيت رجلاً هو كالأسد في شجاعته وقوة بطشه سواء، فتدع ذلك وتقول: رأيت أسداً، وضرب آخر من الاستعارة وهو ما كان نحو قوله: "إذ أصبحت بيد الشمال زمامها" هذا الضرب وإن كان الناس يضمونه إلى الأول حيث يذكرون الاستعارة فليسا سواء، وذلك أنك في الأول تجعل الشيء الشيء ليس به، وفي الثاني تجعل للشي الشيء له))[11].

وتعريف عبد القاهر هذا (أول) تعريف يحدد مفهوم الاستعارة في الاصطلاح، بشكل يخلصها من الغرق في التعريفات اللغوية المليئة بشوائب الصور المجازية الأخرى، كما في تعريفات نقادنا القدماء التي يمكن إيجازها في الآتي:

1 ـ يعرف الجاحظ (ت 255 هـ) الاستعارة بأنها: ((تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه))[12].

2 ـ يعرفها ابن قتيبة (ت 276 هـ) بقوله: ((العرب تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة إذا كان المسمّى بها بسبب من الأخرى، أو مجاوراً لها، أو مشاكلاً))[13].

3 ـ يعرفها ثعلب (ت 291 هـ) في ثنايا قوله: ((أن يستعار للشيء اسم غيره، أو بمعنى سواه))[14].

4 ـ يعرفها ابن المعتز (ت 296 هـ): أنها ((استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء عرف بها))[15].

5 ـ يعرفها الآمدي[16] (ت 370 هـ)، والرماني[17] (ت 386 هـ)، وعبد العزيز الجرجاني[18] (ت 392 هـ)، وابن سنان[19] (ت 446 هـ) في حدود تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة.

وعلى الرغم من تعدد هذه التعريفات وتداخلها، فإنها كونت جذوراً مهمة لنمو المصطلح ومن ثم استقراره على يد السكاكي (ت 626 هـ) في تعريفه العلمي المفصّل ((هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر، مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به، دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به، كما تقول: في الحمام أسد وأنت تريد به الشجاع، مدعياً أنه من جنس الأسود، فتثبت للشجاع ما يخص المشبه به، وهو اسم جنسه، مع سد طريق التشبيه بإفراده للذكر أو كما تقول: إن المنية أنشبت أظفارها، وأنت تريد بالمنية السبع، بادعاء السبعية لها وإنكار أن تكون شيئاً غير سبع، فتثبت لها ما يخص المشبه به وهي الأظفار))[20] ، وقد رسَّخ السكاكي بتعريفه هذا مفهوم الاستعارة المدرسي، إذ جمع فيه بين الاستعارتين التصريحية والمكنية، لكن هذا التعريف لم يشر بوضوح إلى نمط التمثيل في الاستعارة، الذي قال فيه عبد القاهر الجرجاني ما نصّه: إنه ((التمثيل الذي يكون مجازاً لمجيئك به على حدّ الاستعارة))[21]. وبذلك تكون الاستعارة التمثيلية قائمة على آلية عمل الاستعارة التصريحية بعد القول إنها تجري في التركيب كله وليس في اللفظ المفرد، ((والتمثيل أكثر فاعلية في خلق الشعرية لأنه يحتاج إلى تأمّل وتأوّل))[22].

والحق أن أبا هلال العسكري وعبد القاهر ((من أوائل من أرسوا دعائم [مصطلح الاستعارة][23] فنياً))[24] ، فضلاً عن جهد السكاكي الذي كان متجهاً نحو التقنين والتقعيد، الذي وقى المصطلح من مرض العجمة[25] ، لكنه وقع في دائرة المنطق والتجزئ والمعيارية، إذ اصطدم ذلك بطبيعة الذائقة وخصوصية الصور البلاغية التي تستدعي أحكاماً جمالية ملائمة لها، وبسبب ذلك كان الآمدي يقول: ((إن للاستعارة حداً تصلح فيه، فإذا جاوزته فسدت وقبحت))[26].

إشكالية الترجمة وخصوصية اللغة:

تنبه فاضل ثامرة في دراسته[27] لمظاهر الاختلاف والاضطراب في ترجمة المصطلح اللساني والنقدي، ورأى أن هناك خلطاً في المفاهيم، لكنه لم يشر بوضوح إلى الطابع (الإشكالي) لمفهوم المجاز بوصفه ظاهرة حتمية ترافق عملية التطور اللغوي، فيما يتعلق بالحقيقة أو المجاز، فاللغة المجازية ((تتطور بصورة مستمرة وبطريقة معقدة))[28] ، والمعاني الحقيقية (الوضعية) قد تكون في وقتٍ ما مجازية ثم تفقد مجازيتها وتتجه إلى الحقيقة والعكس حاصل[29] و((الحقيقة متى قلّ استعمالها صارت مجازاً عرفاً، والمجاز متى كثر استعماله صار حقيقة عرفاً))[30]، وقد تعامل الغربيون مع (المجاز) تعاملاً خاصاً، وذلك بسبب الخصائص التي تتمتع بها لغاتهم، فالعائلة اللغوية تؤثر في طبيعة

النظر إلى المفاهيم الاصطلاحية المتعلقة بالنقد الإبداعي، وإن ((حياة المصطلح الأدبي مرهونة برصيده الموجود في الحياة، ومن هنا فإن الترجمة ترتبط بالبنية الثقافية بأكملها))[31] ، والمجاز عند الغربيين ((صورة من الكلام يوصف بها شيء ما مقابل شيء آخر))[32] ويقع ضمنه التشبيه[33] ، وبسبب ذلك كان من الخطأ ترجمة مصطلح (Metaphor) إلى المجاز أو الاستعارة، فهو ليس كذلك في المفهوم العربي، ويمكن ملاحظة أخطاء عديدة يقع فيها المترجمون نتيجة الخلط بين المصطلحات المتعلقة بالاستعارة، يمكن تلخيص أهمها بالآتي:

1 ـ يقع المترجمون في خطأ ترجمة مصطلح (Metonymy) إلى المجاز المرسل أو الكناية، بسبب التداخل بين المفاهيم، وهذا المصطلح لا يحيل تماماً إلى المجاز المرسل أو الكناية بمفهوميها العربيين.

2 ـ يعزل الغربيون علاقتي المجاز المرسل (الكلية والجزئية) ويفردونهما بمصطلح آخر هو (Synecdoche)[34] ، أما العلاقات الأخرى في المجاز المرسل فتقع ضمن مصطلح (Metonymy) الذي يترجم إلى الكناية، وهو في حقيقته أبعد ما يكون عن المفهوم العربي للكناية وطبيعتها.

3 ـ يقترن ما يعرف بالتشخيص بالاستعارة المكنية في المفهوم البلاغي العربي، وهو في الأصل ترجمة لمصطلح (Personification) في النقد الغربي، وقد وجد له حضوراً جيداً في درسنا النقدي العربي الحديث، لكنه اصطدم بمشكلة الخلط والاختلاف حول التسمية، فالدكتور شوقي ضيف[35] والدكتور عبد الإله الصائغ[36] يسميانه (تجسيداً)، وبسبب ذلك يُفضّل إهمال مصطلح التجسيد هذا؛ لأن النقاد يدخلونه مع مفهوم (التجسيم)، والأصلح الإبقاء على مصطلح (التشخيص) مقابل مصطلح (التجسيم)، فالتشخيص يمتاز بإضفاء الصفات الإنسانية على كل من المحسوسات المادية والأشياء المعنوية... أما (التجسيم) فـ ((يسعى إلى جعل المعنوي مادياً أو حسياً على سبيل الاستعارة، وندخل [أيضاً] استعارة الصفات الحيوانية للمحسوسات المادية ضمن التجسيم))[37].

وكلا النمطين يلتقيان في ترسيخ الصورة في ذهن المتلقي وتوليد رغبة التأمل والقراءة عنده، من ذلك نجد النقاد والبلاغيين العرب القدماء يفضلون هذين النمطين من الاستعارة (بمفهومهم) على بقية أنماطهم، بل إن هذا التفضيل يتجه نحو الاستعارة المكنية ويكون من المسلمّات لاسيما إذا ما أدركنا أن المعنى اللغوي للاستعارة أقرب إلى المكنية أصلاً؛ فالاستعارة مأخوذة من قولنا: أعاره الشيء ألبسه إياه[38].

وبسبب خصوصية اللغة الشعرية وعمقها (الابستمولوجي)، لا يكون غريباً أن نقرأ حكماً

نقدياً يطلقه ياكوبسن يشير فيه إلى أن الكناية لا ترتقي إلى منزلة الاستعارة فهو يحاول ((التحويم قرب إخراجها كلية من نطاق الأدب واعتبارها سمة من سمات النص غير الأدبي))[39].

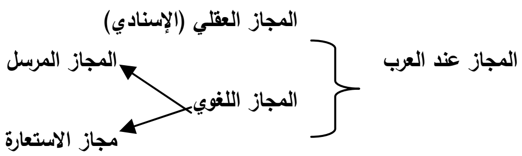
ويعد بعض النقاد الكناية من المجاز، لجواز إرادة المعنى الظاهر في اللفظ الكنائي، وهي ((من أسباب الشعرية، لأنها تحرف الكلام))[40] ، وليس عندنا دليل يثبت أن النقاد والبلاغيين العرب قللوا من شأن الكناية[41] على الرغم من وعيهم بأهمية الاستعارة التي سبق الحديث عنها.

ويبدو أن هذا الاختلاف بين الذوق البلاغي العربي والذوق البلاغي الغربي، يرتبط بطبيعة اللغات (السامية) وعمقها الحضاري الذي يؤثر في طبيعة التلقي، فضلاً عن طريقتها في التعامل مع الضمائر وطرائق التثنية والتأنيث والتذكير وغير ذلك، أما من ناحية الشعر العربي فهو مقطعي ذو أنماط وزنية متنوعة تصل إلى أكثر من 150 نمطاً وزنياً تكتسب فيه الوحدات الإيقاعية خصائص متنوعة لاستنادها إلى الزخارف والعلل، فضلاً عن تشكيلات المشطورات والمنهوكات وغيرها من التنويعات المتعلقة بالقافية.

وعلى الرغم ممّا استعرضناه من تباين في خصائص اللغة الإبداعية فإن سبل الالتقاء بين المفاهيم لابدّ أن تتحقق، لارتباط تلك المفاهيم بالفطرة الإنسانية، والتوجّه نحو (العولمة) التي نالت من اهتمام النقاد لتحقق ما يمكن تسميته بـ (عالمية النقد)، لكن مفهوم المجاز عند العرب ظلّ مكتفياً بذاته، وبسبب ذلك توصي هذه الدراسة بأهمية الإبقاء على المصطلح العربي عند رصد أنماط المغايرة في الاستعارة وغيرها من أنماط التصوير المجازي؛ لأنها تعتقد أن (أصالة) اللغة العربية تفترض إجراءات خاصة بها، وهذا من تمامها.

الاستعارة وهيكلة المجاز عند العرب:

تقع (الاستعارة) ضمن ما اصطلح عليه بـ (المجاز اللغوي)، على وفق المنظور الآتي:

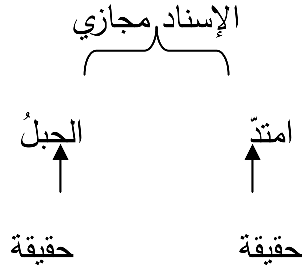


ويمكن توضيح وبيان صلة المصطلحات الواردة في هذا المخطط بالاستعارة فيما يأتي:

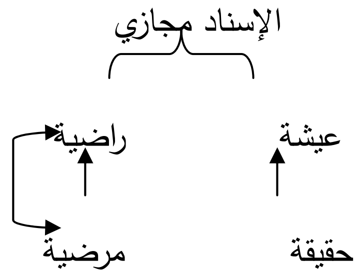
أولاً/المجاز العقلي:

ويسمى الاسنادي، أو الحكمي، أو الكلامي وغيرها، ولا علاقة له بعملية الاستبدال الشعري، ولا وجود له عند الغربيين، لارتباطه بالفلسفة الإسلامية والاختلاف العقدي حول إسناد الصفات الإنسانية إلى الذات الإلهية، واتسع مفهومه

فشمل إسناد الفعل أو ما يشبهه (اسم الفاعل، اسم المفعول) إلى غير ما هو له:



عملية الاستبدال غير متحققة إلا إذا أجرينا الصورة على أنها استعارة بالكناية



هناك نوع من الاستبدال

يلاحظ أن الاستبدال طابعه دلالي، ولا ـ واضحة ـ له بمفهومنا لِـ (الشعرية

يلاحظ أن السكاكي يعدّ المجاز كله لغوياً، والمجاز العقلي عنده استعارة بالكناية (مكنية)، إذ يقول: ((فالذي عندي هو نظم هذا النوع في سلك الاستعارة بالكناية))(42) ، ويتحقق بذلك نوع من الاستبدال الشعري لكنه قائم على تكلّف واضح.

ثانياً/المجاز اللغوي:

وهو ميدان اهتمام النقد الأدبي، ويرتبط بآلية الاستبدال وشعرية التعبير، إذ يقوم على استعمال اللفظ في غير ما وضع له في الأصل المعتاد لتحقيق المغايرة، وهذا الاستعمال يستند إلى علاقات أهمها (المشابهة)، والمجاز اللغوي نوعان:

أ ـ المجاز المرسل:

وقد سُميَّ مرسلاً لتعدد علاقاته، ويقوم على استعمال اللفظ في غير ما وضع له في الأصل المعتاد لعلاقات كثيرة منها: (الكلية، الجزئية، المحلية، الحالية، السببية، المسببية، الآلية،...)، وهذا أنموذج من نمط المغايرة القائم على المجاز المرسل:

﴿فألقياه في العذاب الشديد﴾ [سورة ق: 26]

ألقياه في جهنم

الإجراء التقليدي:

استعمال العذاب الشديد بدلاً من جهنم لعلاقة (الحاليّة)؛ لأن العذاب يحلّ في جهنم، فذكر الحال بدلاً من المحل.

لو تأملنا الإجراء البلاغي التقليدي للمجاز المرسل، لوجدناه محدوداً يعوق الإيغال في الخيال، ويحجّم التأمل الذي تحتفي به أمثلة المجاز المرسل في القرآن، والتراث الشعري والنثري عند العرب، فقوله ـ

عز وجل: ﴿فألقياه في العذاب الشديد﴾، استند إلى الحوار في سياق وروده، لينسجم مع المشهد بالكامل ((وكأن العبارة تحاول إظهار "العذاب الشديد" بصورة البحر الهائج بالإفادة من التركيب اللغوي الموحي، ويلاحظ أن المشهد أفاد أيضاً في عملية التحول من الأسلوب الخبري إلى الأسلوب الإنشائي، وهذا يوجه (القراءة) إلى ما يؤكد أن العذاب من عناصر الترهيب الأساس والمهمة))[43].

إن هذه (القراءة) لا تحكمها الرؤية التجزيئية أو المعيارية أو النظرة اللغوية الصارمة الممنطقة كما في الإجراء التقليدي، بل إنها محاولة لتجاوز ذلك باتجاه الشمول والانطلاق من (الداخل) تجاه معطيات الخيال، وهذا من ضرورات التعامل مع المجاز المرسل لإنقاذه من قيد الإجراء القديم، وهذا لا يعني إهمال نوع العلاقة المتحققة من عملية الربط بين اللفظ بمعناه الوضعي والمعنى المجازي؛ ويبدو أن القراءة النقدية الفاعلة في أمثلة المجاز المرسل لا يمكن أن تتحقق ما لم ترافقها النظرة الأسلوبية المستندة إلى السياق والانسجام العضوي، ولاسيما في عصرنا هذا إذ تحوّل النقد إلى عملية إبداعية، ويتضح ذلك بصورة أكبر عند التعامل مع (الصورة)، فالنقد والتحليل أسلوب من التفكير يبتدئ بالمعرفة وينتهي بالتقييم الجمالي، وقد يتخذ النقد والتحليل طابعاً وصفياً.

ب ـ مجاز الاستعارة:

تذكر البلاغة المدرسيّة أن علاقته المشابهة هي العلاقة الأساس عند البلاغيين، إلى درجة أن ابن الأثير (ت 622 هـ) ـ أحد معاصري أهم المنظرين للدرس البلاغي العربي وهو السكاكي (ت 626 هـ) ـ أطلق مصطلح (التشبيه المحذوف)[44] على الاستعارة، وقد جاء ذلك نتيجة النظرة المنطقية التي تُعاب على إثرها إجراءات تحليل الاستعارة عند القدماء.

والحق أن الذائقة النقدية العربية كشفت عن أن الاستعارة تتجاوز الاقتصار على الكلمة الواحدة أو الجملة الوحيدة[45] ، وقد أبدى (هـ. ريتر) محقق كتاب أسرار البلاغة في تقديمه (Inrtoduction)[46] إعجابه بتنبّه عبد القاهر إلى ذلك في أثناء تعليقه على أمثلة من الصور الاستعارية.

ولعلّ في وصف الاستعارة بأنها (تدّعي) أو تقوم على الادّعاء عند عبد القاهر[47] ما يؤكد نظرته النقدية المتطورّة، فمصطلح (الادّعاء) هذا ((قريب من معنى الإيهام والتخييل والكذب بالمعنى الأدبي للعبارة، فنحن بالاستعارة لا ننقل كلمة عن معناها وإنّما ندّعي معناها بمعنى كلمة أخرى على سبيل المبالغة))[48].

إن الاهتمام بدراسة الاستعارة يعني في بعض جوانبه العناية بجانب الإبداع، وهذا يؤدي إلى الاهتمام بدراسة (الصورة)، ومن

هذا وما تقدّم يمكن القول إن دراسة (الاستبدال الاستعاري) إنّما هي دراسة للصورة الشعرية بشكلها المركّز؛ فالاستبدال يجمع الصورة في بؤرتها ويتعامل مع الشعرية (Poetics) المكثفة في (النص)، ويبيّن تجاوبها في السياق العام.

ويبدو في تصورّنا أن الدرس النقدي/البلاغي العربي قد رصد التقسيمات التي تتعامل مع التشبيه ودرجة توافقه أو تنافره أو تألّفه أو ضموره، ووجد أنها أقرب إلى التعامل مع (الشعرية)؛ ومفهوم الشعرية هذا ((سيبقى دائماً مجالاً خصباً لتصورات ونظريات مختلفة))[49].

ويشير أحد الدارسين[50] إلى أن صاحب كتاب طراز المجالس[51] قد حاول نفي الأمثلة الاستعارية التي صعب إيجاد علاقة المشابهة فيها عن المجاز تخلّصاً من الأبعاد (الإيديولوجية)، ولعدم انطباق تلك الأمثلة على التعريف الممنطق للمجاز والتصورات الشعرية عنده.

ومن الطريف أن نجد في الدرس البلاغي العربي نمطاً من الاستعارة يسمى (الاستعارة العنادية)، وقد سُميت كذلك لتعاند طرفيها، وهذا يعني أن العلاقة فيها ليست المشابهة بل (التنافر)! وهي ذات تأثير دلالي وتصويري فاعل.

وفي درسنا النقدي/البلاغي ما يشير إلى أنه حقق نظرة شمولية في نظرته لأنماط الاستعارة ومصطلحاتها[52] ، وذلك بإيجاد علاقة بينها وبين التشبيه (في العلاقات القائمة بين اللفظ المجازي واللفظ الحقيقي في المجاز اللغوي)، وبينها وبين التمثيل (في المنظور المؤدلج ذي الطابع التجسيمي)، وبينها وبين الكناية في (الاستعارة المكنية)، فضلاً عن زوايا النظر الأخرى التي أفاد معظمها مما رصد اللغويون، كالذي حصل في النظر إلى طرفي الاستعارة من الناحية الحسية والعقلية للطرفين، وعلاقة ذلك بوجه الشبه (الجامع)، وكذا طابع التنافر بين الطرفين الذي ظهر في (الاستعارة العنادية) كما أسلفت، وكذا طابع التخلخل الدلالي وعلاقته بالسياق كما في مباحث الاستعارة المرشحة والمجردة، لكن بعض زوايا النظر كانت ذات طابع لغوي منطقي بحت لا فائدة ذوقية ترجى من ورائه، كالذي يظهر في تقسيم الاستعارة إلى (أصلية وتبعية) أو ما سماه الدرس البلاغي بالاستعارة (الكثيفة) وغيرها، فالمبدأ الذي يقوم عليه النقد فيها بعيد عن الجانب الفني الجمالي الذي تبحث فيه الدراسات النقدية والبلاغية.

والحق أن تعدد المصطلحات في البلاغة إنما يتعلق بطبيعة زوايا النظر لدى النّقاد وتعدّدها؛ فالاستعارة الواحدة تتحمل مصطلحات عديدة، فهي قد تكون تصريحية ومرشحة وتبعية ومفيدة وحقيقية... الخ.

ويبدو أن ((تقسيم الاستعارة إلى تصريحية

... خير وأجدى في دراسة هذا الفن؛ لأن ... ه ما دامت الاستعارة تقوم على التشبيه عند معظم البلاغيين))[53] ، ويدعو البحث اعتماد هذين النمطين لرصد البنية التركيبية للاستعارة، بطريقة لا تُهمل فيها الاستعارة التمثيلية بوصفها نمطاً ثالثاً يشبه في آلية تركيبه نمط الاستعارة التصريحية، لكنّ إجراءه يكون في التركيب بدلاً من اللفظة المفردة:

ـ الاستعارة التصريحية

حاورتُ | بحراً | (المستعار منه)

↑

مجاز

استُبدل الرجل العالم بالبحر (العلاقة المشابهة).

ـ الاستعارة التمثيلية:

أراك | **تقدّم رجلاً وتؤخر أخرى** | ← (المستعار منه)

↑

مجاز

استُبدل الرجل المتردد بالذي يقدّم رجلاً ويؤخر أخرى

ـ الاستعارة المكنية:

المساء | تثاءب

↑

مجاز

التثاؤب لازمة من لوازم المستعار منه (الغائب)، وهو يحيُل على تأخر الوقت، أي أن الكناية . هنا . عملت مرتين؛ الأولى: عندما دلّتنا لفظة التثاؤب على المستعار منه الغائب، والثانية: عندما أحالتنا الصورة على تأخّر الوقت.

إن الاستناد إلى هذه الأنماط الثلاثة لا يعني ـ أبداً ـ إهمال فكرة (التفاعل) في الاستعارة، بل إن الاستعارة التي تقوم على تنافر طرفيها كما في (الاستعارة العنادية) أو الاستعارات التي يصعب اكتشاف علاقة المشابهة فيها، قد تكون ذات قدرة تصويرية واضحة وفاعلة، كما في قوله تعالى: ﴿فاهدوهم إلى صراط الجحيم﴾ [سورة الصافات: 23]، وهي من الاستعارة العنادية، ويمكن ملاحظة ذلك في أمثلة كثيرة من الاستعارات المكنية والتصريحية والتمثيلية (الغامضة)؛ والغموض الذي نقصد سمة إبداعية مرتبطة بمفهوم (الشعرية)، فهو ((لا يأتي من غرابة الألفاظ، وفساد النظم، وإنما من الغموض على المعاني، وإعطاء العبارة ظلالاً توحي بأكثر من معنى بحيث تذهب النفس كل مذهب في استخلاصها))[54]، ومن

أمثلة الاستعارات التي يصدق عليها الوصف السابق قول طرفة بن العبد في معلقته:

ووجه كأن الشمسَ حلَّت رداءها

عليه نقيُّ اللون لم يتخدّد(55)

فقد تشربت علاقة مشابهة في الاستعارة - سياقياً - بصورة تشبيهية وأخرى كنائية أعطت العبارة الظلال والمعاني التي أظهرت انسجاماً خفياً بين طرفي الاستعارة وأذكت (التصويرية).

الخاتمة:

لقد كان هذا البحث ميداناً لاستنطاق أهم المقولات النقدية والبلاغية لتأصيل مصطلح (الاستعارة)، وملاحظة ما وقع فيه النقاد من خلط في المفاهيم نتيجة الترجمات أو القصور المنهجي في متابعة المظاهر الإبداعية، ويقوم هذا البحث على التنظير المكثّف الذي أظهر نتائج وملاحظات علمية كثيرة، يمكن إجمالها في الآتي:

1 ـ مرّ مصطلح (الاستعارة) بمرحلة تحوّل من المعنى الاصطلاحي إلى الطابع (الإشكالي)، نتيجة انفتاح الثقافة العربية على الثقافات الغربية وفلسفاتها.

2 ـ تحقق الاستعارة خاصية العدول في التعبير بوصفها مجازاً لغوياً، فهي الأساس الذي تُبنى عليه شعرية (Poetics) النصوص عند العرب وغيرهم.

3 ـ يبدو أن المعاصرين العرب قد بخسوا نمط الاستبدال الرئيسي (الاستعارة) حقّه في الدراسة النقدية، ويتعلق السبب باهتمام النقاد العرب بتفسير الخطاب الجمالي أو تحليله من دون إعطاء فرصة كافية لتأمل أجواء إنتاج ذلك الخطاب الذي يرحّب بدراسات ومداخل كثيرة، لكن الدرس النقدي/البلاغي العربي كان على وعي تام بأهمية الاستعارة في التعبير، ولا تكاد تجد كتاباً متخصصاً في البلاغة أو النقد أهمل التعرض لهذا الموضوع الذي اتخذ البحث فيه طابعاً إبداعياً أيضاً!

4 ـ إن تعريف عبد القاهر الجرجاني (ت 471 أو 474 هـ) (أول) تعريف يحدد مفهوم الاستعارة في الاصطلاح، بشكل يخلصها من الغرق في التعريفات اللغوية المليئة بشوائب الصور المجازية الأخرى، كالذي تظهره تعريفات الجاحظ (ت 255 هـ) وابن قتيبة (ت 276 هـ) وثعلب (ت 291 هـ) وابن المعتز (ت 296 هـ) والآمدي (ت 370 هـ) والرماني (ت 386) وعبد العزيز الجرجاني (ت 392 هـ) وابن سنان الخفاجي (ت 466 هـ).

5 ـ إن تعدد التعريفات وتداخلها كوّن جذوراً مهمة لنمو المصطلح، ومن ثم استقرارها على يد السكاكي (ت 626 هـ) في تعريف علمي مفصّل، رسّخ فيه المفهوم

المدرسي للاستعارة، إذ جمع بين الاستعارتين التصريحية والمكنية، لكنّ هذا التعريف لم يشر بوضوح إلى نمط التمثيل في الاستعارة.

6 ـ تنبه فاضل ثامر إلى مظاهر الاختلاف والاضطراب في ترجمة المصطلح اللساني والنقدي، ورأى أن هناك خلطاً في المفاهيم، لكنه لم يشر بوضوح إلى الطابع (الإشكالي) في ذلك المصطلح.

7 ـ تعامل الغربيون مع المجاز تعاملاً خاصاً، وذلك بسبب الخصائص التي تتمتع بها لغاتهم، فالعائلة اللغوية تؤثر في طبيعة النظر إلى المفاهيم الاصطلاحية المتعلقة بالنقد الإبداعي.

8 ـ كان من الخطأ ترجمة مصطلح (Metaphor) إلى المجاز أو الاستعارة، فهو ليس كذلك في المفهوم العربي.

9 ـ يقع المترجمون في خطأ ترجمة مصطلح (Metonymy) إلى المجاز المرسل أو الكناية.

10 ـ يعزل الغربيون علاقتي المجاز بالمرسل (بالكلية والجزئية) ويفردونها بمصطلح آخر هو (Synecdoche)، أما العلاقات الأخرى في المجاز المرسل فتقع ضمن مصطلح (Metonymy) الذي يترجم إلى الكناية، وهو في حقيقته أبعد ما يكون عن المفهوم العربي للكناية وطبيعتها.

11 ـ يقترن ما يعرف بالتشخيص بالاستعارة المكنية في المفهوم البلاغي العربي، وهو في الأصل ترجمة لمصطلح (Personification) في النقد الغربي، وقد وجد له حضوراً جيداً في درسنا النقدي العربي الحديث، لكنه اصطدم بمشكلة الخلط والاختلاف حول التسمية، لذا يفضل البحث إهمال مصطلح التجسيد، لما وجده ـ عند النقاد ـ من تداخل مع مفهوم (التجسيم)، ويرى أنه من الأصلح الإبقاء على مصطلح (التشخيص) مقابل مصطلح (التجسيم).

12 ـ يبدو أن الاختلاف بين الذوق البلاغي العربي والذوق البلاغي الغربي، يرتبط بطبيعة اللغات (السامية) وطابعها الحضاري، فضلاً عن آلية عملها وأنظمة اشتغالها في الشعر.

13 ـ على الرغم من التباين في مفهوم المجاز بين العرب والغربيين، فإن سبل الالتقاء بين المفاهيم متحققة، لارتباط تلك المفاهيم بالفطرة الإنسانية، والتوجه نحو (العولمة) التي نالت من اهتمام النقاد، لتحقق ما يمكن تسميته بـ (عالمية النقد)، لكن مفهوم المجاز عند العرب ظلّ مكتفياً بذاته، وبسبب ذلك توصي هذه الدراسة بأهمية الإبقاء على المصطلح العربي عند رصد أنماط المغايرة في الاستعارة وغيرها من أنماط التصوير المجازي؛ لأنها تعتقد أن (أصالة) اللغة العربية تفترض إجراءات خاصة بها،

وهذا من تمامها.

14 ـ لا وجود لمصطلح المجاز العقلي (الإسنادي) عند الغربيين؛ لأن هذا المصطلح يرتبط بالفلسفة الإسلامية، والاختلاف العقدي حول إسناد الصفات الإنسانية إلى الذات الإلهية، واتسع مفهومه فشمل إسناد الفعل أو ما يشبهه (اسم الفاعل، اسم المفعول) إلى غير ما هو له.

15 ـ ليس للمجاز العقلي (الإسنادي) علاقة بعملية الاستبدال الشعري، ولكن السكاكي عدّ المجاز كله لغوياً ليتحقق في نظره نوعاً من الاستبدال، والمجاز العقلي عنده استعارة بالكناية (مكنية)، ويبدو أن نظرته فيها تكلّف.

16 ـ المجاز اللغوي هو الميدان الحقيقي للنقد الأدبي، فهو يرتبط بآلية الاستبدال وشعرية التعبير.

17 ـ إن الإجراء البلاغي التقليدي للمجاز المرسل، محدود يعوق عملية التصوير، ويحجم التأمل الذي تحتفي به أمثلة المجاز المرسل في القرآن والتراث الشعري والنثري عند العرب.

18 ـ الحق أن الذائقة النقدية العربية كشفت عن أن الاستعارة تتجاوز الاقتصار على الكلمة الواحدة أو الجملة، وهي لا تفيد الاستبدال بشكله (الميكانيكي)، وأن المشابهة ليست العلاقة الوحيدة.

19 ـ إن الاهتمام بدراسة الاستعارة يعني في بعض جوانبه العناية بجانب الإبداع، وهذا يؤدي إلى الاهتمام بدراسة (الصورة)، ومن هذا وغيره يمكن القول إن دراسة (الاستبدال الاستعاري) إنما هي دراسة للصورة الشعرية بشكلها المكثف.

20 ـ يبدو في تصورنا أن الدرس النقدي/ البلاغي العربي قد رصد التقسيمات التي تتعامل مع التشبيه ودرجة توافقه أو تنافره أو تألّقه أو ضموره ووجد أنها أقرب إلى التعامل مع (الشعرية).

21 ـ هناك ما يشير في درسنا النقدي/البلاغي القديم إلى أن هذا الدرس حقق نظرة شمولية في رصده لأنماط الاستعارة ومصطلحاتها، وذلك بإيجاد علاقة بين الاستعارة والتشبيه، وبينها وبين التمثيل وبينها وبين الكناية، فضلاً عن زوايا النظر الأخرى؛ لكن بعض هذه الزوايا كانت ذات طابع لغوي منطقي بحت، لا فائدة ذوقية ترجى من ورائه، كالذي يظهر في تقسيم الاستعارة إلى (أصلية وتبعية) أو ما سماه الدرس النقدي/البلاغي بالاستعارة (الكثيفة) وغيرها، فالمبدأ الذي يقوم عليه النقد فيها بعيد عن الجانب الفني الجمالي الذي نبحث فيه.

22 ـ تتحمل الاستعارة الواحدة أن يطلق عليها أكثر من مصطلح، فيمكن أن تكون تصريحية ومرشحة وتبعية ومفيدة وحقيقية...

الخ، تبعاً لتعدد زوايا النظر التي أشرت إليها.

23 ـ يدعو البحث اعتماد النمطين اللذين أشار إليهما د. أحمد مطلوب: (التصريحية، والمكنية) لرصد البنية التركيبية للاستعارة، بطريقة لا تُهمل فيها الاستعارة التمثيلية بوصفها نمطاً ثالثاً يشبه في آلية تركيبه نمط الاستعارة التصريحية، لكن إجراءه يكون في التركيب بدلاً من اللفظة المفردة.

24 ـ إن الاستناد إلى هذه الأنماط الثلاثة لا يعني ـ أبداً ـ إهمال فكرة (التفاعل) في الاستعارة، بل إن الاستعارة التي تقوم على تنافر طرفيها أو التي يصعب اكتشاف علاقة المشابهة فيها، قد يحقق فيها طرفا الاستعارة نوعاً من الانسجام الخفي والتفاعل، وهذان الطرفان لهما القدرة على النهوض بالدلالة وإذكاء (التصويرية).

والله الموفق

المصادر والمراجع:

أولاً/المصادر والمراجع العربية:

1 ـ أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ)، تحقيق: هـ. ريتر، مطبعة وزارة المعارف، استانبول، 1954م.

2 ـ أصول البيان العربي ـ رؤية بلاغية معاصرة، د. محمد حسين علي الصغير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.

3 ـ أمالي المرتضى ـ غرر الفوائد ودرر القلائد، الشريف المرتضى علي بن الحسين الموسوي العلوي (ت 436 هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1387 هـ.

4 ـ إنتاج الدلالة الأدبية، د. صلاح فضل، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، د. ت.

5 ـ البديع، عبد الله بن المعتز (ت 296 هـ)، تحقيق: اغناطيوس كراتشقوفسكي، منشورات دار الحكمة، حلبوني ـ دمشق، د. ت.

6 ـ بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للطباعة والنشر، الدار البيضاء ـ المغرب، ط1، 1986م.

7 ـ البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت 255 هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، القاهرة، ط5، 1405 هـ ـ 1985م.

8 ـ تأويل مشكل القرآن، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة (ت 276 هـ)، تحقيق: أحمد صقر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 1401 هـ ـ 1981م.

9 ـ تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، د. محمد مفتاح، دار التنوير للطباعة والنشر، الدار البيضاء ـ المغرب، ط1، 1985م.

10 ـ التصوير المجازي ـ أنماطه ودلالاته ـ في مشاهد القيامة في القرآن، د. إياد عبد الودود عثمان الحمداني، دار الشؤون الثقافية

العامة، بغداد، ط1، 2004م.
11 ـ التفكير البلاغي عند العرب ـ أسسه وتطوره إلى القرن السادس (مشروع قراءة)، حمادي صمود، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981م.
12 ـ دراسات بلاغية ونقدية، د. أحمد مطلوب، دار الحرية للطباعة، دار الرشيد للنشر، 1400 هـ ـ 1980م.
13 ـ دراسات في الشعر العربي المعاصر، د. شوقي ضيف، دار المعارف، ط3 (منقّح)، 1979م.
14 ـ دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ)، تصحيح وتعليق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، 1402 هـ ـ 1981م.
15 ـ سرّ الفصاحة، أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي (ت 466 هـ)، شرح وتصحيح: عبد المتعال الصعيدي، مصر، 13889 هـ ـ 1969م.
16 ـ شرح القصائد السبع الجاهليات، لأبي بكر محمد بن القاسم الأنباري (ت 328 هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار المعارف بمصر، ط2، 1969م.
17 ـ الصور الفنية معياراً نقدياً، د. عبد الإله الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987م.
18 ـ طراز المجالس، شهاب الدين أحمد بن محمد الخفاجي، المطبعة العامرة الشرفية لصاحبها حسين أفندي شرف، (د. ت).
19 ـ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (ت 456 هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط4، 1972م.
20 ـ فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، د. رجاء عبد، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1979م.
21 ـ فن الاستعارة ـ دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الأدب الجاهلي، د. أحمد عبد السيد الصاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، 1979م.
22 ـ فنون بلاغية (البيان ـ البديع)، د. أحمد مطلوب، دار البحوث العلمية، القاهرة، ط7 (منقحة)، 1969م.
23 ـ في البنية والدلالة ـ رؤيا لنظام العلاقات في البلاغة العربية، د. سعد أبو الرضا، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، 1977م.
24 ـ في المصطلح النقدي، د. أحمد مطلوب، منشورات المجمع العلمي، بغداد، 1423 هـ ـ 2002م.
25 ـ القصة العربية والحداثة، د. صبري حافظ، دار الشؤون الثقافية العامة، الموسوعية الصغيرة (437)، بغداد، ط1، 1990م.
26 ـ قواعد الشعر، أبو العباس أحمد بن يحيى ثعلب (ت 291 هـ)، ط1، 1996م.
27 ـ لسان العرب المحيط، ابن منظور، معجم لغوي علمي، إعداد وتصنيف: يوسف خياط، نديم مرعشلي، بيروت (د. ت).
28 ـ اللغة الثانية ـ في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي

الحديث، فاضل ثامر، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م.

29 ـ المزهر في علوم اللغة وأنواعها، جلال الدين السيوطي، تحقيق: محمد أحمد جاد المولى وآخرين، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط4، 1958م.

30 ـ معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. أحمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، (الجزء الأول)، 1403 هـ ـ 1983م.

31 ـ مفاهيم الشعرية ـ مقاربة في الأصول والمنهج والمفاهيم، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ لبنان، ط1، 1994م.

32 ـ مفتاح العلوم، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي (ت 626 هـ)، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط1، 1356 هـ ـ 1937م.

33 ـ الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي (ت 370 هـ)، تحقيق: أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط2، 1392 هـ ـ 1972م.

34 ـ موسوعة المورد العربية ـ دائرة معارف ميسَّرة مقتبسة عن موسوعة المورد، تأليف: منير البعلبكي، إعداد الدكتور: رمزي البعلبكي، المجلد الثاني، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1990م.

35 ـ النظرية الاستبدالية للاستعارة، د. يوسف مسلم أبو العدوس، حوليات كلية الآداب ـ جامعة اليرموك، الأردن، الحولية الحادية عشرة، 1410 هـ ـ 1989م.

36 ـ نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط3، 1987م.

37 ـ النكت في إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني في الدراسات القرآنية والنقد الأدبي)، تحقيق: محمد خلف الله، د. محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط2، 1387 هـ ـ 1968م.

38 ـ الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني (ت 392 هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، (د. ت).

ثانياً/المراجع الأجنبية:

1 – litraty terms and criticism, John Peek and Martin Co. Printed in Hong Kong, 1987.

2 – Metaphor and Thought, Ortony Andrew, Cambridge University Press, First Published, London, New York, Melbourne, 1979.

3 – The Modes of Modern Writing, David Lodge, London, Esward Arnold, 1979.

4 – The New Encyclopedia Bretannica, Vol. 4, Printed in U. S. A., 1989.

ثالثاً/رسالة ماجستير:

ـ الصورة الاستعارية في شعر السياب، إياد عبد الودود عثمان الحمداني، مقدمة إلى مجلس كلية الآداب، جامعة البصرة، بإشراف: أ. د. مصطفى عبد اللطيف جياووك، 1416 هـ ـ 1995م.

الحواشي

(1) إشارة إلى نظرية كارل يونك (Carl Gustav Jung) في (اللاوعي الجماعي). وكارل يونك (1875م ـ 1961م) عالم نفس سويسري يعد أحد أهم علماء النفس في العصر الحديث. عرف ببحوثه العميقة في حقل اللاوعي والميثولوجيا. ينظر موسوعة المورد العربية: 1336/2.
(2) بنية اللغة الشعرية: 170.
(3) المصدر نفسه: 205.
(4) نظرة البنائية في النقد الأدبي: 356.
(5) اسمه ويرن شيبلس (Warren Shibles).
(6) Metapher and thought (ed) Ortony Anderw, P. 19
(7) أمالي المرتضى: 4/1.
(8) العمدة: 268/1.
(9) ينظر دلائل الأعجاز: 55، وأسرار البلاغة: 28.
(10) ينظر دلائل الإعجاز: 10، 30 ـ 31، 44، 67 ،68، وأسرار البلاغة: 21 ـ 22، 24.
(11) دلائل الإعجاز: 53.
(12) البيان والتبين: 135/1.
(13) تأويل مشكل القرآن: 135.
(14) قواعد الشعر: 57.
(15) البديع: 2.
(16) الموازنة: 191/1، 250.
(17) النكت في إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن): 85.
(18) الوساطة: 41.
(19) سر الفصاحة: 134.
(20) مفتاح العلوم: 174.
(21) دلائل الإعجاز: 54.
(22) في المصطلح النقدي: 177.
(23) في الأصل: (هذا المصطلح)، وقد تطلب السياق هذا التغيير.
(24) أصول البيان العربي: 92.
(25) ينظر في البنية والدلالة: 32.
(26) الموازنة: 276/1.
(27) ينظر اللغة الثانية: 174 ـ 177، 178 ـ 180، 220 ـ 223.
(28) The New Encyclopaedia Britannica Vol. 8, P. 350.
(29) التصوير المجازي: 11.
(30) المزهر في علوم اللغة وأنواعها: 367/1 ـ 368.
(31) إنتاج الدلالة الأدبية: 203.
(32) John Peck and Martin Coyle. Litraty terms and criticism. P. 139.
(33) المكان نفسه.
(34) ينظر التصوير المجازي: 81.
(35) دراسات في الشعر العربي المعاصر: 236
(36) الصورة الفنية معياراً نقدياً: 417 ـ 419.
(37) التصوير المجازي: 68.
(38) لسان العرب: (عور).
(39) القصة العربية والحداثة: 137، وينظر.
(40) David lodge, The Modes of Modern Writing, P. 73 – 77.
(41) في المصطلح النقدي: 183.
(42) الصورة الاستعارية في شعر السياب (رسالة ماجستير): 4.
(43) مفتاح العلوم: 189.
(44) التصوير المجازي: 122.
(45) المثل السائر: 76/2.
(46) ينظر تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص): 84، وفلسفة البلاغة: 151 وما بعدها، وفن الاستعارة:

245 وما بعدها، والنظرية الاستبدالية للاستعارة: 50، والتصوير المجازي: 51 ـ 52.

(47) ينظر التقديم (Introduction) بالإنجليزية: 21 ـ 22.

(48) دلائل الإعجاز: 280 ـ 281، وينظر الصورة الاستعارية في شعر السياب: 8.

(49) التفكير البلاغي عند العرب: 582.

(50) مفاهيم الشعرية: 10.

(51) ينظر التصوير المجازي: 53.

(52) ينظر طراز المجالس: 29، 32.

(53) يمكن ملاحظة المصطلحات التي أطلقها الدرس البلاغي/النقدي على الاستعارة في معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: 136/1 وما بعدها.

(54) فنون بلاغية: 145، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: 143/1، وينظر دراسات بلاغية ونقدية: 35.

(55) في المصطلح النقدي: 186.

(56) شرح القصائد السبع الجاهليات: 146.

❑❑

ثمة مواد تتعلق بأدب الأطفال وصلت من زملائنا الأدباء إلى مجلة الموقف الأدبي بعد إنجاز مواد العدد الخاص بأدب الأطفال؛ ونحن في رئاسة تحرير الموقف الأدبي نأسف لعدم وصول هذه المواد في الوقت الملائم ونعد زملاءنا بنشرها في ملف خاص في أقرب فرصة.

الخطاب النقدي العربي الحديث والمعاصر (فتنة الحداثة/ سلطان التراث)

محمد راتب الحلاق

بداية أستميح القارئ العذر في ممارسة بعض اللغو حول بعض الكلمات الملتبسة التي وردت في العنوان:

فالخطاب النقدي العربي المقصود بهذه المقالة لا يعني الخطاب النقدي العربي الأدبي فقط، وإنما يشمل الخطاب النقدي العربي عموماً، وفي المجالات كافة، بما فيها النقد الأدبي بطبيعة الحال.

والفتنة لفظ مشترك قد يعني إثارة التناقضات والشبهات، ثم اللعب عليها، بقصد التقويض، وإشاعة البلبلة، وهدم اليقين بالقيم السائدة دون تمييز، مع التركيز على القيم التي استنفذت أغراضها وفقدت صلاحيتها ومشروعيتها، ثم التركيز على القيم التي استنفذت أغراضها وفقدت صلاحيتها ومشروعيتها ثم الانتقال فجأة، ودون مبرر معرفي أو أخلاقي، لتقويض القيم السائدة، بقصد هدم جملة منظومة القيم ككل، وما ترتب عنها من مؤسسات اجتماعية وثقافية وسياسية واقتصادية....

والفتنة، في هذه الحالة، غاية بحد ذاتها، لإبقاء المجتمع المستهدف في حالة من فقدان التوازن والفوضى العارمة... لإنهاكه، وتعطيل آليات دفاعه الذاتي عن وجوده المتمايز، ليغدو مستعداً لقبول البدائل التي تقترحها الجهات التي تقف وراء إثارة الفتنة، مهما كانت هذه البدائل باهظة الثمن.

وقد تعني الفتنة إثارة الإعجاب والدهشة، وإثارة الرغبة في الاستحواذ والامتلاك... أو التقليد والمحاكاة في أقل تقدير.

والمدقق في مآل المعنيين يكتشف أنهما يهدفان إلى بلبلة اليقين وتحريك الراكد... أما ما يترتب عن ذلك من تقويض المجتمع وهدمه، أو الانتقال به إلى واقع جديد مغاير يستجيب لأسئلة التطور... فهذا أمر آخر.

والحداثة قد يقصد بها منهج في التفكير والإنتاج يقوم على أولوية العقل على النقل، وعلى نزع القداسة عما أنتجه البشر، ووضعه في السياق التاريخي، غير محصن ضد النقد والمساءلة، والقيام بعملية تقويم عسيرة للماضي من مواقع الحاضر وحاجاته.

وقد تعني (الحداثة) عند بعض الباحثين (الحداثويين) مجرد النقل الأفقي الساذج، لما أنجزه الغرب خصوصاً، والتخلي المطلق عن التراث العربي، بعد أن استنفد أغراضه (بزعمهم).

وكلمة سلطان تعني الهيمنة والطغيان الذي يشل فعالية الانتقاد، ويؤدي إلى العطالة والسكونية والاستسلام لما هو سائد... كما تعني، من جهة أخرى، الضبط، وعدم التضحية بالهوية والخصوصية دون عائد مكافئ من القيم الجديدة، الأكثر فعالية وجدوى.

وكلمة تراث تكافئ، في بعض معانيها، الهوية المقدسة، والمعطى الماهوي الثابت... نأخذه كله أو ندعه كله... وبرأي من يأخذ بهذا المعنى أن السلف لم يتركوا للخلف شيئاً، ودورنا يقتصر على الشرح والتفسير والفهم وقياس الشاهد على الغائب.... كما تعني كلمة تراث عند آخرين ذلك العبء الثقيل الذي يكبل العقل العربي، ويعيق التحرك نحو التحرر والاستقلال والتنمية.... وثمة معنى آخر للتراث يقول: إنه ما بقي فاعلاً في حياتنا الحاضرة، وهو هويتنا، وردود أفعالنا، وطريقة تعاملنا مع محيطنا... وهو غير مقدس، لأنه، ببساطة شديدة، من صنع أفراد، أنجزوا ما أنجزوه للتكيف مع محيطهم، ولتكييف هذا المحيط ليستجيب لحاجاتهم وأسئلة عصرهم... ومن حقنا، بل من واجبنا، أن نكيف محيطنا، وأن نتكيف معه بما يستجيب لحاجاتنا وأسئلة عصرنا.

وقبل أن أغادر هذه الفذلكة عن الألفاظ التي تشكل منها عنوان هذه الورقة لابد أن أشير إلى (الاستبداد الحداثي)، هذا الاستبداد الذي غاب عن أذهان كثير من الباحثين، ولاسيما القادمين من أصول يسارية منهم؟.... حيث ترسخت في أذهانهم مقولة مؤداها أن ظاهرة الاستبداد السياسي التي يرزح العرب تحت نيرها تعود إلى عبء التراث وثقله، وإلى التصرفات والقيم القادمة من المواريث الثقافية الشرقية، أو ما اصطلح على تسميته بالاستبداد الشرقي ويزعم هؤلاء أن مجرد التخلي عن التراث ونبذه، والانتقال من مؤسساته وهياكله.... كفيل بأن يدخل العرب، آلياً، في نعيم الديمقراطية، بناء على فرضية ضمنية، أغلب الظن أنها خاطئة، تقول: إن ثمة تلازماً بين الحداثة والديمقراطية... وبين الاستبداد والتراث، ولاسيما التراث العربي الإسلامي.

وإذا كان الدفاع عن التراث، بعجره وبجره، أمر يفتقد إلى المشروعية المعرفية

فإن تبني أنماط الآخرين، وتقليدهم على العمياء، أكثر افتقاداً للمشروعية، خصوصاً إذا تذكرنا أن أكثر أنماط الاستبداد عتواً وفجاجة هو الذي تشكل في رحم التوسع الإمبريالي الغربي، ولاسيما الأميركي (مؤخراً)، وبعد قيام ما سمي بدول الاستقلال الوطني، التي حظيت برعاية الخارج ودعمه، لتشكيل الدولة حسب مواصفات ومقاييس معينة، تناسب هذا الخارج... ولعل ما يحدث أمام أعيننا في العراق وما تبقى من فلسطين يوضح ما أذهب إليه.

والخطاب النقدي العربي، فيما يتعلق بهذه القضية، والذي غلب عليه الصوت اليساري والقومي أولاً، ثم الليبرالي بعد ذلك (أعني الليبراليين العرب الجدد)، إما أنه قاصر،

أو منافق، حين وضع نفسه في خدمة بعض الأنظمة، أو في معارضتها (حسب الأسس التي قامت عليها تلك الأنظمة).... وفي الحالين عمل تحت شعار الحداثة والتقدم والعلمانية والديمقراطية وبناء الدولة الحديثة.... إلى الدرجة التي سمعنا فيها، في بعض مراحل تاريخنا المعاصر، شعارات تنادي باللحاق بركب الدول المتقدمة وحرق المراحل....

والنخب العربية، الحاكمة والمعارضة، تداولت بحماس مقولات الفكر السياسي الغربي، دون أن تنتبه إلى أن هذه المقولات أنتجت في الغرب للغرب، دون أن تسمح دوله الإمبريالية بنقل هذه المقولات ومفاعيلها والمؤسسات الناجمة عنها إلى الدول الأخرى الموضوعة في مجال النفوذ... وكما لاحظت الباحثة الألمانية (حنا آرنت) فإن الحالة الإمبريالية التي خضع لها الوطن العربي تقوم على مراكمة التوسع وتعظيم الربح، غير معنية، من بعيد أو قريب، بتصدير المؤسسات السياسية الغربية... وإنما كانت معنية بإخضاع السكان المحليين، وبسط اليد على الثروات العامة... أي أن غاية الإمبريالية كان الاستيعاب والإدماج وفرض الخضوع... لا تحقيق العدل.

والملاحظ أن الخطاب النقدي العربي قد غيّب هذه الحقائق، ولم يشر إلى أن الخارج (الغرب تحديداً) قد صدّر أدوات السلطة، أي مؤسسات الإكراه والإخضاع، ولم يصدر المؤسسات السياسية المدنية، مما أدى إلى هذا الانفصال الحاد بين أدوات السياسة ومؤسساتها.

ولم يكتف المشروع الإمبريالي بعدم إحضار المؤسسات السياسية والمدنية والآليات الديمقراطية للضبط والربط السياسي والاجتماعي... وإنما عمل، بمساعدة بعض أفراد النخبة، عن علم أو جهل، في سبيل تفكيك المؤسسات والروابط الأهلية القائمة... دون أن نعبأ بزعم من يزعم بأن الوطن العربي قبل مدافع نابليون وقبل المرحلة

الاستعمارية الغربية كان في حالة بهيمية سائبة، وأنه لم يعرف الانتظامات المدنية... لأن الواقع يؤكد أن الجيوش الغازية قد اكتسحت حالات كانت أكثر تمدناً وتحضراً من أصحاب المشروع الإمبريالي أنفسهم (في مصر وبلاد الشام على الأقل)، هذا إذا أهملنا القراءات الاستشراقية المغرضة بطبيعة الحال.

وكما لاحظ الكاتب الألماني (جون جاتونغ) فقد كان الخطاب النقدي العربي والذين أنتجوه من أفراد النخبة، الحاكمة أو المعارضة، مجرد جسور (نخب جسرية) مؤتمنة على قيم دول المركز.. وثقافتها.. ومصالحها.... أكثر مما هي مؤتمنة على القيم والمصالح المحلية لمجتمعاتها... وإن كانت هذه النخب قد شوهت بعض القيم الغربية كالعلمانية مثلاً حين أقامت نوعاً مما أسمته بالعلمنة استجابة لحاجات خارجية، مما أدى إلى انفصام خطير بين النخب الحداثية الحاكمة (والمعارضة لها من موقع الحداثة) وفضائها الشعبي والاجتماعي... أما خطاب العلمنة، على حقيقتها، فكان، في أحسن الحالات، متداولاً في حلقة ضيقة جداً، بين بعض الأفراد المعزولين عن محيطهم مما شكل، حسب (جاك بيرك)، مجتمعين متقابلين ومتضادين في المجتمع الواحد.... لأن العلمنة كما تم تطبيقها إلى الآن في الدولة القطرية العربية لم تضمن حياد الدولة كما هو مفترض، وإنما اقترنت بنزعة سلطوية عندها الرغبة دائماً في التدخل بشؤون المجتمع المختلفة، تحت ذريعة إجراء تحديث سريع، حتى وإن أدى ذلك إلى العنف السياسي والاجتماعي، وإلى التضحية بالحقوق السياسية والمدنية للفرد، الأمر الذي أدى، كذلك، إلى استنبات المزيد من الأذرع الشيطانية الباطشة للدولة، وإلى انتزاع إمكانيات الحماية والحصانة التي تقدمها مؤسسات المجتمع المدني عادة للأفراد.

والباحث النزيه والمدقق لابد أن يلاحظ كيف أن الخطاب النقدي العربي الحديث والمعاصر يعاني الفوضى العارمة، التي أدت، من جملة ما أدت إليه، إلى التمزق والخلاف؟!!... وقد حسب قوم أن هذه الفوضى مرحلة انتقالية ستفضي، عاجلاً أم آجلاً، إلى النظام والانتظام، قياساً إلى ما عرفته الأمم الأخرى من مراحل فوضوية سبقت نشوء نظام جديد كان يبحث عن شرعيته.... لكن المقلق أن مرحلة الفوضى العربية، إن صحت التسمية، قد تطاولت، وما زالت تتفاقم منذ عقود، وكأن هذه الفوضى هي الفوضى المقوضة والهادمة فقط، وليست الفوضى البانية (حسب سياسات المحافظين الجدد، أي التي تسبق البناء والتغيير والتعمير كما يزعمون).

وبما أن النقد، ولاسيما النقد الأدبي، يشتغل على نصوص بعينها، لابد أن نتذكر

أن في هذه النصوص ما هو أصيل وفيها ما هو مستنسخ... وفيها ما يتحدى السائد، ويشاكسه، شكلاً ومضموناً، بقصد تقويضه أو تغييره والانتقال به إلى حالة أكثر تطوراً... وفيها ما يرسخ هذا السائد، ويدافع عنه، بغية استمراره..... أي أن فيها نصوصاً متمردة يصعب ترويضها وتدجينها... نصوصاً رجيمة (ليس بالمعنى السلبي للكلمة)، تقدم الحقيقة عارية، وبصورة وحشية (تسمي الأشياء بأسمائها الحقيقية)، وتتسلح بالفجاجة التي لابد منها في المواجهات الحاسمة... مقابل نصوص أليفة، مدجنة، تخدم من يدفع أكثر، مالاً أو جاهاً وسلطة، في سوق المصلحة والسياسة والأيديولوجيا..... وبين النمطين السابقين نصوص، نقدية وإبداعية، هدفها التقويض والتحطيم المحض، والعبثي أحياناً، والمشبوه في بعض الأحيان، كما سيتبين لاحقاً.

وسبب الفوضى في الخطاب النقدي العربي الحديث والمعاصر يعود، فيما أزعم، إلى تباين المنطلقات، وإلى تشبث كل فريق بمواقعه ومنطلقاته، مما أدى إلى الخلاف، ولم يقف عند حدود الاختلاف... والخلاف يفضي إلى السجال وخلق التناقضات، في حين يفضي الاختلاف إلى تكامل الرؤية... الخلاف فرقة.. والاختلاف تعددية.

وربما كان الموقف من النص التراثي هو البؤرة المحورية التي أنتجت أنساقاً متباينة من الآراء تصل إلى حد الرفض المطلق لهذا النص، الذي قال كلمته، وآن له أن يمسح لنمط آخر من القول، ولنمط جديد من المضامين والأشكال أن تتجاوزه وأن تغايره في آن معاً، بوصفه نمطاً منحطاً ومتخلفاً، بل ومفروضاً على بعض الأقطار والجماعات، أي بوصفه أداة استلاب وقهر وإكراه؟؟؟!!!.

وهكذا يغدو الشعر العمودي العربي فناً غريباً في مصر (حسب لويس عوض) الذي قال في مقدمة ديوانه (بلوتلاند وقصائد أخرى، الصادر عام 1947) ما نصه: "لقد مات الشعر العربي، مات عام 1933، مات بموت أحمد شوقي، مات ميتة الأبد.... إلى أن يستدرك، متهكماً: إن الشعر العربي في مصر لم يمت، لأنه لم يولد قط بها....... المصريون كسروا عمود الشعر وعمود اللغة عموماً، ومن كان يرتاب في أن الشعر العربي قد عاش في مصر غريباً فليفسر لنا كيف عجزت مصر عن إنجاب شاعر عربي واحد بين القرن السابع والقرن العشرين له خطره... بل ليفسر لنا كيف عجزت مصر عن إنجاب شاعر عربي واحد في أكثر من ألف عام... ويتابع: إن قول القائل:

(ورمش عين الحبيب يفرش على فدان)

يعدل عندي كل ما قدم المستعربون (يقصد العرب المصريين) من قريض بين الفتح العربي عام 640م والفتح الإنكليزي

عام 1882؟؟!!

وعلى هذا المنوال من الحقد على كل ما هو عربي ومسلم يتابع: أما في مصر فقد ثار كثيرون على اللغة المقدسة (؟؟)، بعضهم داخل النطاق النظري كلطفي السيد، وبعضهم بصورة عملية كبيرم التونسي، شاعر مصر الأول (؟؟!!)... ولكن ثورتهم لم تكن بالثورة الفعالة لأن العبيد (يقصد العرب والمسلمين المصريين) لم ينضجوا بعد لتحطيم أغلالهم".

ويتابع: "نحن نعيش في مجتمع آسن، أحدث شيء فيه منذ أربعة آلاف سنة؟!، فالعفن في عقولنا، وفي حواسنا، وفي كتبنا، وعلى الجدران".

ومجمل القول السابق يلوي عنق الحقيقة حين يزعم أن اللهجة المصرية المتداولة لغة قائمة بذاتها، وأنها مصرية، "وأن البعد بين هذه اللغة (المصرية) واللغة العربية (المقدسة) أبعد من البعد بين اللغة الإيطالية واللغة اللاتينية من حيث المورفولوجيا والفونيطيقا والنحو والصرف...." ولا يخفي عجبه من إصرار المصريين (العبيد.. غير الناضجين) على اللغة المقدسة... "الذين لا يقدسون شيئاً إلا إذا علاه عفن القبور... نحن نعيش بين أشباح جوفاء لا بين أحياء يحسون بالدماء تجري في عروقهم..." (لاحظوا مدى أدب بعض أفراد النخبة مع مجتمعهم).

ويفخر (لويس عوض) بكرهه لكل ما هو عربي حين يتحدث عن نفسه بضمير الغائب قائلاً: "مع أنه نشأ في جو: رمى القضاء بعيني جؤذر أسداً... إلا إنه قرأ ولت هوتيمان، وتأدب على ت. س. إليوت... فإذا أضفنا إلى ذلك أن إحساسه باللغة ضعيف بالفطرة، علمت كيف تأتى له أن كسر عنق البلاغة. وقد اعترف لي بأنه لم يقرأ حرفاً واحداً بالعربية بين سن العشرين وسن الثانية والثلاثين، إلا عناوين الأخبار في الصحف السيارة، وبعض المقالات الشاردة، ألزمته الضرورة السياسية بقراءتها. فإحساسه باللغة أجنبي جداً على كل حال....".

ويشير إلى قصيدتين له في ديوانه قائلاً: "وفهم هاتين القصيدتين يحتاج إلى أذن ترتاح إلى مازوركات شوبان الرقيقة، وإلى علم بالأساطير الأوروبية، وإلى تفقه في الثقافة الأوروبية... ولن يحس بهما إنسان يفهم الشعر على أنه الكلام الموزون المقفى، ولن يتأثر بهما إنسان لا يحس برد الثلوج في أطراف أصابعه؟؟!!... هذه مظاهر الشعر في الوجود وليس النغم البربري الرتيب الذي يفجع آذان المتحضرين، ويجمع الهمج ليرقصوا حول النار"؟!.

ويخطر في الذهن مثال مناقض تماماً، وأعني به المفكر (إدوارد سعيد) الذي تحسر كثيراً على عدم قدرته على المحاضرة باللغة

العربية بمستوى قدرته على المحاضرة باللغة الإنكليزية... وهو، وإن كان قادراً تماماً على إيصال أفكاره كاملة بلغة عربية سليمة إلا أنه يتحسر على ما يفوته من الفصاحة العربية.. وقد نشرت جريدة الحياة مقالة للراحل الكبير كان قد تمنى أن تترجم إلى اللغة العربية وتنشر في إحدى وسائل النشر العربية... وقد بين في مقالته التي نشرت على حلقتين أهمية اللغة العربية ودقتها وبلاغتها... وأشاد بعلمائها ولغوييها... وبين كيف أنها لغة السياسة ولغة الثقافة وليست لغة الدين الإسلامي فحسب... وبين كيف أن اللهجات المحكية قاصرة عن مضارعة اللغة العربية من حيث غنى المفردات ودقة التعبير.

وشهادة (إدوارد سعيد) مهمة جداً كونها صادرة عن أستاذ متخصص في الأدب المقارن، فهو عالم في هذا الميدان، له مكانته العالمية في هذا المجال.... والسؤال الذي يطرح نفسه هنا يقول: هل يتعلق الموقف من اللغة العربية الفصحى، ومن التراث العربي الإسلامي بالموقف السياسي للباحث، وبمدى قربه أو بعده من المشروع الإمبريالي للمنطقة.... أترك الجواب لكم.

وثمة حقيقة أود أن أذكركم بها وإن حاول (لويس عوض) ومن نحا نحوه في التفكير أن يغيّبها وأن يقفز فوقها... وهذه الحقيقة تقول: إن المبدع، في أية أمة من الأمم، لابد أن يمتلك تراث أمته ليبني عليه، وليتجاوزه بعد ذلك، إن استطاع، عن بيّنة من جهة، ولئلا يفتح أبواباً هي في الأصل مفتوحة...

وللناقد (شكري عيّاد) فكرة جميلة تقول: إن على المبدع أن يرجع إلى التراث وأن يطّلع عليه وأن يمتلكه... شرط أن يكون ذهابه إلى التراث بتذكرة ذهاب وإياب، حتى لا ينسى نفسه هناك، كما حدث مع كثيرين، فبقوا خارج عصرهم، ولم يعودوا يسمعون أسئلة واقعهم، ولم تعد عندهم القدرة ولا الرغبة في تقديم الإجابات المعاصرة.

ومن عباءة (لويس عوض) وأمثاله خرج نقاد وأشباه نقاد، ومبدعون وأشباه مبدعين، مهمتهم هدم الثقافة العربية وتقويضها وتقويض هياكلها الفنية والإبداعية، بعد تسفيهها والتهكم عليها... كل في مجال خاص... وهذا ما قلت إنه يدخل في الفتنة... بل إن كائناً بشرياً ما قد رأى في قصيدة النثر ليس مستقبل الشعر فحسب وإنما مستقبل الأمة كذلك، فهي "قصيدة وعي وصحو، أما قصيدة الإيقاع فهي قصيدة سكر ودوخة "ويتابع بكلام استفزازي، رغم تهافته المعرفي وسذاجته الفنية: "ألم تضجر الذائقة العربية من الإيقاع وسلالته؟!.. ألم تضجر من الأوزان وسلالاتها؟!.. أنصح شعراء الإيقاع بأن يكتبوا المراثي لشاهدات قصائدهم الموقعة، كما الشعر العمودي سوف نجهز على التفعيلي... فقط لأننا

نحتاج إلى استخدام الوعي.. دخنا من رقص الإيقاع فلم نعد نرى؟!!".

ولا يكتفي (هذا الكائن الواعي جداً، والصاحي جداً) بما سبق وإنما يحاول أن يستقوي على من يختلف معه حول قضايا الشعر بأمور من خارج الشعر والنقد والمنطق، وأن يركب الموجة الدارجة في الخطاب السياسي، حين قال، لا فض فوه: "إن شعراء التفعيلة والأنظمة الديكتاتورية توأمان ابتليت بهما الأمة منذ الاستقلال ولحد الساعة.. ومع . قصيدة النثر . بدأت تباشير الديمقراطية سياسياً وفنياً؟؟!!... وصار الشاعر الديمقراطي هو من يكتب بحرية خارج أي وزن.. صارت قصيدة النثر هي الرئة التي يتنفس من خلالها أي شعب من الشعوب، والرمز الصحيح للحرية والانعتاق....".

هكذا، وبهذه الصفاقة، وبهذا القدر من الهذر والتدليس المعرفي الفاقع، يحاول هذا الكائن أن يجعل من كتبة ما يسمى بقصيدة النثر مناضلين، يدكون بقصائدهم عروش الطغيان، وهي، أعني ما يسمى بقصيدة النثر، المشكوك ليس في نسبها فقط وإنما بانتمائها إلى القول الشعري أصلاً.

وبغض النظر عن ركاكة كلام هذا الكائن لغوياً وفكرياً وفنياً... فإننا واجدون فيه ركاكة أخلاقية وإرهاباً نقدياً، حين يستعدي ما هو سياسي ضد ما هو فني ونقدي، وضد الرأي المختلف معه، وهو، من ثم، يدل على الضعف أكثر مما يدل على القوة.

ثم ما ذنبنا إذا أخفقت . قصيدة النثر . في الوفاء بوعودها؟!.. أما كان الأجدر به أن يبحث في سبب هذا الإخفاق بدلاً من شتيمة الآخرين واتهامهم بما اتهمهم به، وأن يتساءل إن كان هذا الإخفاق يعود إلى قصور ذاتي في هذا النمط من القول؟!.. أم إلى قصور ووهن فني في شعراء ما يسمى بقصيدة النثر؟!.. أم إلى الأمرين معاً؟!.

وبالمناسبة، فإن (بول شاؤول) قد تناول القضية السابقة نفسها ولكن بأسلوب أكثر هدوءاً، وإن كان يصب في نهاية المطاف في الخانة نفسها حين نفى أن تكون . قصيدة النثر . سبباً في عزلة (المبدع العربي) عن جمهوره، معتبراً أن نجومية بعض الشعراء في منتصف القرن الماضي إنما كانت لأسباب سياسية وليس لأسباب فنية أو شعرية... وبرأيه أن الشعراء الذين صاروا نجوماً إنما نهضوا على الأحزاب السياسية، وأن هناك أنظمة يسارية كانت ماكينات لترويج الشعراء والمطربين.... ويتابع قائلاً: "إن . قصيدة النثر . الآن هي الحرية الكاملة، وقد أعطى الوزن أشياء مهمة في حينه، ولكنه انتهى مع شعر القضايا والقصائد السهلة، الأقرب إلى النهايات السعيدة في الأفلام....".

ويضيف (شاؤول) على غرار الكاتب الذي سبقه هذه المرة: "شعر التفعيلة يعتمد

على سلطة خطابية، وكان رواده سياسيين من ذوي الأفكار القومية أمثال (بدر شاكر السياب.. وعبد الوهاب البياتي.. وبلند الحيدري...) والتقت لغتهم القريبة من التطلعات السياسية للجمهور، ولو ظهروا الآن ما انتبه إليهم كثيرون؟!".

ربما لاحظتم معي أن النزعة الحداثية، كما فهمها بعضهم ودافع عنها... بل وتشبث بها، قد مست الذوق العام، وحاولت أن تنتزع من اللغة العربية مهمتها الاجتماعية والإنسانية... مما أدى إلى عزلهم ومحاصرتهم وعدم التفاعل معهم.... إضافة إلى التشكيك بأهليتهم الفنية وأهدافهم السياسية.... والدليل على ذلك أن جمهور المثقفين، بل الجمهور عموماً، قد أيد حركة التجديد الأدبية والفنية في منتصف القرن الماضي والتف حولها... علماً بأن التجديد، حينها، لم يشمل الأدب والفن فقط، وإنما شمل الجوانب الأخرى في المجالات كافةً... لقد كانت الأمة العربية في حالة نهوض، وتتطلع نحو ما يحقق أحلامها... قبل أن تكتشف مدى هشاشة ذلك الشعور بالنهوض، أو بالأحرى قبل أن يتم إجهاض ذلك الحلم من قبل بعض أفراد النخب العربية الثقافية والسياسية المرتبطين بالمشروع الإمبريالي المعد للمنطقة، والذي أخذ أسماء متعددة آخرها ما يعرف بمشروع الشرق الأوسط الكبير؟!!.

بمثل الخطاب النقدي الذي أسمعتكم طرفاً منه أراد (الحداثويون) أن يقدموا أنفسهم ويقدموا بضاعتهم، مما جعل الناس ينفضون من حولهم، ويتركونهم يرطنون بما يرطنون به، بعد أن قاموا بنمذجة النص الإبداعي الغربي، ودعوا إلى إعادة إنتاجه عربياً، لأنه، بزعمهم، يمثل إنجازاً بشرياً راقياً علينا تقليده.... وتطرف بعضهم مثل (لويس عوض وسلامة موسى) الذي قال (سلامة موسى): إذا كانت الشمس تشرق من الشرق فإن النور يأتينا من الغرب (؟؟!!)، بل إن بعض هؤلاء لم يكتف بالاستسلام للخطاب النقدي الغربي، وللذائقة الغربية، أو لأحد تجلياتها، وإنما مضى عميقاً إلى الوراء، ليجعل من أساطير الإغريق مرجعية لفهم، وإنتاج، النصوص النقدية والإبداعية على حد سواء، مما دفع بعض المفكرين والنقاد العرب إلى الزعم بأن الثقافة العربية موضوع مؤامرة غربية منذ عقود، وأن بعض أفراد النخب العربية كانوا مجرد أدوات في هذه المؤامرة.

والمفارقة أن دعاة التغريب قد عجزوا، إلى الآن على الأقل، عن إنتاج خطاب نقدي متحرر من سلطان التراث، حتى عند أشدهم (غربنة) وأعتاهم حداثة؟! والقارئ لكتابات هؤلاء يكتشف المراوغة في نصوصهم، حين غازلوا النصوص القديمة، الإبداعية والنقدية، كما فعل (طه حسين مثلاً).

والوجه الآخر للمفارقة يتمثل في أولئك الذين استعاروا بعض مصطلحات الحداثة، ولبسوا لبوسها، وتكلموا لغتها، وجلسوا في مقاعدها، بينما هم في حقيقة أمرهم ينتمون إلى عالم آخر مختلف تماماً، عالم انتهت مدة صلاحيته الفنية والمعرفية؟!.

وفعل الفريقين مساومة ومكر؟؟!!.. إذ للحداثة مكرها وللتراث مكره... مكر الحداثة يتجلى بتقديم نفسها بوصفها خطاباً إنسانياً عاماً وليس خطاب حضارة بعينها أو لغة بعينها.. كما يتجلى مكرها أيضاً بتوظيف التقنية، واستعارة بعض أدوات التراث وبعض مصطلحاته، بعد عزلها عن سياقاتها وانتزاعها منها... أما مكر التراث فيتجلى في تقديم مقولاته وكأنها الهوية والخصوصية والأصالة... وأن مجرد مناقشتها يمثل فعلاً مشبوهاً يستحق صاحبه المساءلة والمحاسبة والنبذ.

أعود إلى الخطاب النقدي العربي الحديث والمعاصر الذي ما زال يتسم بالخلاف والارتباك وعدم اليقين.... بسبب ما أطلقت عليه في العنوان: فتنة الحداثة وسلطان التراث، أي بسبب التطرف... تطرف التراثيون (بعضهم) فدعوا إلى التطابق التام مع الخطاب النقدي الغربي... وتطرف التراثيون (بعضهم أيضاً) فدعوا إلى التطابق التام مع الخطاب النقدي العربي القديم... دون أن ينتبه الحداثيون إلى أن عبارة (النقد الغربي) خاوية من أية دلالة، إذ لا يوجد نقد غربي واحد، وإنما توجد مدارس نقدية غربية متعددة، بل متعارضة ومتناقضة.... ودون أن ينتبه التراثيون إلى أن الدعوة إلى التطابق مع النقد العربي القديم، والتماهي التام معه إنما تضمر سوء فهم لما جرى في السياقات التاريخية، كما تضمر الدعوة إلى التطابق (والتماهي) مع أحد تجليات ذلك النقد.... وكلا الدعوتين، الحداثية والتراثية، دعوة أيديولوجية، قابلة للخلاف معها والاختلاف حولها.... لأن التراث ليس شيئاً واحداً متجانساً... ولو أخذنا بهذه الدعوة لانتقلت إلينا خلافات الماضي من حيث لا نريد...

ودعوة الحداثيين أيديولوجية أيضاً، ترفع المدرسة النقدية التي يؤمن بها الناقد إلى مستوى المدرسة النقدية الغربية عموماً، وإلى مستوى النقد الحداثي الذي يقول الكلمة الفصل... وفي هذا ما فيه من التعميم المخل بالدقة، مما يفقده المصداقية المعرفية والمشروعية الأخلاقية؟؟!!.

وأزعم بأن الحداثيين والتراثيين من النقاد قد أخطؤوا حين تجاهلوا حقيقة شبه بديهية تقول: إن الماضي لا يمضي مضياً مطلقاً ونهائياً.... وإن الحاضر لا يحضر، هو الآخر، حضوراً كلياً وكاملاً وناجزاً.... والمستقبل، من ثم، ليس بريئاً من الحاضر ولا من الماضي براءة مطلقة، كما إن الحاضر نفسه ليس بريئاً من الماضي براءة

مطلقة..... هذا من جهة، أما الجهة الثانية من الحقيقة البديهية، أو شبه البديهية فتقول: إن الأمم والشعوب لم تكن في يوم من الأيام منعزلة عزلة تامة عن بعضها، بل كانت دائماً في حالة من التفاعل وتبادل الخبرة والمعرفة في المجالات كافة، سلماً حيناً وبالحديد والنار أحياناً.... وللنص الإبداعي، كأحد مجالات الحوار، الذي ينتجه المبدع المعاصر ذاكرته، مهما كان هذا النص أصيلاً ومبتكراً، ولابد، من ثم، من أن يحمل بعض العوالق من الماضي، أو من تجارب الآخرين.... فلكل نص ذاكرته المتجذرة عميقاً في تراثه، وثقافة مجتمعه وأمته وقيمها: الفنية والأخلاقية وسواها من القيم الذاتية أو المستعارة من الأمم الأخرى، لاشتراكها جميعاً في ما هو إنساني عام... كل ما في الأمر أن النص الإبداعي الجيد هو الذي يستطيع أن يخفي مصادره، بمكر الصنعة ومهارة الصانع وقوة الإبداع... دون أن يفهم من ذلك أن النص الإبداعي أسير ماضيه فقط، لأنه، حتى يستحق اسم النص الأصيل والمبتكر، لابد من أن يستجيب لحاجات واقعه، وأن يجيب عن (وعلى) أسئلة العصر الذي أنتج فيه، أي أن يدخل في مواجهة حقيقية مع أعباء الوجود المادية والمعنوية، وأن يعبر عن الحقيقة، وأن يحتفي بغير المدجن، بل والمتوحش في شخصية الإنسان، أي لابد أن يعبر عن نداءات الجسد وتطلعات الروح وأسئلة العقل.... بعيداً عن أية وصاية أو رقابة... لأن عالم الإبداع عالم من الغواية والتمرد.. واللذة والألم.. والحزن والفرح.. والإلحاد والإيمان... والمبدع في تعبيره عن ذلك كله، يحاول أن يعيد للكلمة بكوريتها وأصالتها ولهبها الذي أخمده التداول في أسواق التعبير المبتذل... حتى لكأن الكلمة، في سياق النص الإبداعي غيرها في السياقات الأخرى.

وبعد:

فإن النجاحات التي حققها الغرب في الميادين المختلفة، بما فيها المجال الإبداعي والنقدي، قد فتن بعض العرب، وأغراهم بمحاولة نسخها ونقلها إلى الشرق العربي... وهكذا انقلب هؤلاء إلى وطنهم الأم يحملون في رؤوسهم وذواكرهم تجارب الآخرين... يريدون إحلالها محل التجارب المحلية، التي استنفدت إمكاناتها، حسب زعمهم، وغدت عبئاً على المجتمع تحول دون تقدمه وتطوره (؟؟!!).

وبالمقابل فإن التراث، بما أنجزه من وجود حضاري عريق، مازال يملك القدرة على المقاومة والوقوف في وجه غواية الحداثة وفتنتها.... الأمر الذي اضطر الحداثيين إلى مهادنته... ومساومته، بقصد اختراقه على دفعات، وبالتدريج... حتى يتم تقويضه نهائياً بعد ذلك؟؟!!.

فما فعله السياب ونازك الملائكة حسب زعم أحد النقاد العرب أكمله دعاة ـ قصيدة النثر ـ.

وفي خضم هذا التناقض شاعت نصوص ركيكة، مرة باسم الحداثة، ومرة باسم الأصالة... وأخطر ما في الأمر أن أصحاب النصوص الحداثية الرديئة يدّرئون بغايات تقدمية لتغطية هشاشة نصوصهم، وفي هؤلاء يقول (رئيف خوري): "وأكبر ظني أن بعض أصحاب هذا الشعر، الذي يسمى حديثاً، قد درجوا على أن ينظموا بالعربية شعراً كأنما يترجمون عن لغة غريبة.... ولكنه، على الصورة التي نقل بها في العربية، ليس بشيء كما كان يقول (أبو الفرج الأصفهاني)... وهذا ما ينأى بكثير من هذا الشعر المسمى حديثاً عن أن يكون حديثاً. فيا أصحاب الشعر الحديث عودة، ولو بمقدار، إلى الأصالة العربية". والسؤال الذي مازال يطرح نفسه منذ عقود إلى يوم الناس هذا يقول: هل استطاع دعاة الحداثة، ولاسيما شعراء الحداثة بالذات، أن يؤسسوا قيماً نهائية للشعر العربي الحديث، بحيث يمكن القول: هذا هو الشعر الحديث في صيغته المعاصرة؟! وبذلك يكون قد حسم قضيته بالذات، وربح المعركة مع الشعر المسمى بالتقليدي أو العمودي أو الكلاسيكي...؟!... أم أن الشعر العربي التقليدي مازال ينتظر الشاعر الموهوب ليعيد إليه أمجاده، مؤكداً أن الأزمة أزمة شعراء وليست أزمة شعر (بغض النظر عن شكل هذا الشعر)... وما نراه في المشهد الشعري العربي المعاصر يدل على سذاجة من كان يظن أن الشعر، بصورته الحديثة، كما فهمها من نقلوا عن اللغات الأخرى، هو البديل، وليس مجرد نسق متطور من أنساق الشعر العربي في عصوره المختلفة... مما جعل الشاعر العربي المعاصر يشعر بأنه يواجه معضلة درامية حادة (حسب (شوقي بغدادي)... حين نشب الصراع في أعماقه (الشاعر المعاصر) بين طموحين مع هجوم الحداثة: الطموح الأول يدفعه إلى التجديد والابتكار تحت دافع التطور الطبيعي ومجاراة الثقافة الغربية، والثاني يدفعه إلى الحفاظ على صلاته بالتراث والتقاليد.

ويتهكم (محمود درويش) على هذا الكم الهائل من الشعر الرديء الذي يدّعي الحداثة قائلاً: "صحيح أن الشعر ليس هو الكلام الموزون المقفى المعبر عن أفكار ومشاعر... كما تقول الكتب المدرسية... كلنا يأنف من هذا التعريف الضيق... ولكن هل يعني رفضنا هذا التعريف أن يكون عكسه هو الصحيح، لنقول إن الشعر هو ما ليس موزوناً مقفى ولا يعبر عن شيء؟؟!!".

ويتابع (محمود درويش) متهكماً على هؤلاء الشعراء الذين لا يعرفون أبسط قواعد اللغة، ويرجو الشاعر من هؤلاء، بل يتوسل إليهم، بأن يبقى الفاعل مرفوعاً، وأن

يحرصوا، بقليل من الجهد، على وضع الهمزة على الكرسي أو الألف أو الواو بدلاً من وضعها على رصيف الشارع... ويعلن بضجر: "لا لم يعد في وسعنا أن نكبح جماح الإحساس بلا براءة المنابر المنهجية في تدمير الشعر العربي، والتي تتغذى من اجتهادات التنظير لما ليس شعراً كنموذج للحداثة الشعرية...." ويوصف الحالة السائدة بقوله: "ليس الخلاف محتدماً بين مجددين وسلفيين.. بين أزهريين ودادائيين... إنه اختلاط أي شيء في كل شيء.. إنه سطوة الرمادي.. كأن تعني الحداثة الثورة حتى لو حملت أشد الأفكار السلفية ظلامية.... لقد استبدلت الركاكة بالفصاحة...".

وهكذا، فإن المطلوب، فيما أزعم، ليس هدم القديم لمجرد أنه قديم، أو لمجرد شهوة الهدم، وإنما المطلوب إعادة اكتشاف هذا القديم، وتحريره من القراءات الأيديولوجية التي حاولت احتواءه وتدجينه وإسكاته وإطفاء جذوة تمرده....

والمطلوب، كذلك، أن يتم الانتباه إلى الهوامش المقموعة، وما يضج فيها من أصالة تم تغييبها نظراً لخطورتها على المتنفذين والمستفيدين من القيم السائدة والرائجة، أو تم توجيهها بقصد استغلالها لخدمة تلك القيم بدل التمرد عليها... وكم من نصوص الغزل الحسي والجسدي المباشر تم توجيهها توجيهاً صوفياً أو دينياً أو سياسياً... وكم من نصوص قيلت في الخمرة الحسية، ابنة الكرم، قد وجهت وحولت إلى ما يسمى بالخمرة الإلهية... وكم من نصوص أرادت أن ترى الوجود من خارج نافذة الدين فأهملت أو تم توجيهها....؟؟؟!! وأهون ما لاقته النصوص من هذا النوع الأخير هو اتهامها واتهام أصحابها بالزندقة والمروق... أقول أهون ما لاقته لأنها لم تقص إقصاءً نهائياً من التداول كما أقصي سواها.

أيها الأصدقاء:

أعود للاعتذار من القراء لقصور في المقالة هذه لأسباب أكثرها ذاتي يتعلق بي، ولعجزها عن حمل ما أردت إيصاله لكم، والحوار حوله معكم، ولاسيما لتقصيرها في تقديم الشواهد والأمثلة، النقدية والإبداعية، التي تغرّب مع الحداثة إلى حيث لا غرب بعد ذلك، وتشرّق مع التراث (والأصالة) إلى حيث الانغلاق على ما أنجزه سيبويه ونفطويه... وكان يهمني أن أقدم نصوصاً تلبس لبوساً فاقعاً من الحداثة مع أن أصحابها لم يغادروا (من متردم) في حقيقة أمرهم... وأن أقدم نصوصاً تلبس عباءة الحطيئة وجرير وبشار والمتنبي... وفي متنها حداثة وأصالة وابتكار... وأن أقدم نصوصاً مترجمة، أو كأنها مترجمة، وإن تكلمت بلغة عربية وادعى أصحابها أنها من بنات أفكارهم..... فهي، من ثم، ليست بشيء (كما نقل رئيف خوري عن أبي الفرج

الأصفهاني)... وأن أقدم نصوصاً، على النقيض من هذه، تبدو أصلية، لأنها قدت على مقاييس القدماء، لكنها، هي الأخر، ليست بشيء، بل إن غربال النقد يعدها من زئوان الشعر، هذا إذا قبل أن ينسبها إلى الشعر أصلاً... كما كنت أود أن أقدم نصوصاً نقدية مارست التدليس، مرة باسم الحداثة ومرة باسم الأصالة، أنتجها نقاد معدودون في الكبار... ولكنني، لأسباب ذاتية محضة، لم أنجح في تقديم تلك النصوص لكم في هذه الورقة.. ولي من ذكائكم وثقافتكم وإطلاعكم ما يجعلني أثق بأنكم ملأتم ما في ورقتي من فجوات، وجمّعتم المبعثر من الأفكار فيها، واكتفيتم بما ورد فيها من إشارات، وعهدي بكم أنكم ممن تكفيهم الإشارة، لتتذكروا مثالات ونماذج عديدة من مختلف النصوص التي لمحت إليها....

ولكم الشكر في كل حال.

❑❑

هاجس التقنية العشرية في السرد القصصي

محمد غازي التدمري

مدخل:

تحفل التجارب الإبداعية المعاصرة في القصة القصيرة بأساليب السرد المتطورة والمتعددة، وتعمل على توظيفها في تقنيات النص باقتدارات مختلفة، منها ما هو فردي، ومنها ما هو مشترك عام، فهي مفتوحة على تنشئة مستمرة في هذا الجنس الأدبي الصعب، الذي عرف كيف يستقي من عناصر الفنون والأجناس الأدبية تقانات سردية على مستويات عدّة، شكلت أهم عنصر من عناصر البناء القصصي المتطور.

قسمة أساليب السرد القصصي

ثمة أساليب سرد مشهورة هي [الأسلوب الملحمي] و[الأسلوب الدرامي] و[الأسلوب الغنائي] ورأي صلاح فضل أيضاً [الأسلوب المنظوري] كما بحث نقاد آخرون في أساليب سردية أخرى تضاف على الدوام إلى تقانة القصة المعاصرة، ويبدو كما هو الحال في التصنيفات الأدبية، لا يمكن حصرها، لأنها لا تقف عند حدّ أو طور معيَّن، وإلاَّ كانت القسمة جائرة.

من هذا المنطلق تتجه الدراسة إلى التركيز على تقنية أسلوب السرد الشعري الذي لا ينقل الواقع إلى الشعر ونوازعه، وحين تتناول الدراسة هذا الأسلوب في تجربة قصصية معيّنة، فإنها تعكف على ما هو خاص وواضح، لاسيما أن الشغل على متابعة ما يُصاحب الفن من تطوير في جنس أدبي ما، يفرض متابعة هذا التطوير ودراسته بما ينسجم مع قواعد النقد وأصوله، ومن هنا فإن هذه المتابعة لتجارب القصة القصيرة لدى الدكتور [دريد يحيى الخواجة] (1) تأتي استجابة لمتابعة تطوير تقانة القصة القصيرة من خلال حوامل الشعرية في مسرودها على المستوى الخاص الذي لا يمكن فصله عن التنامي العام لمسرود القصة المعاصرة عموماً، والتي تنهض على أساليب القص الحديث في مستويين اثنين:

مستوى الجهة التي يطور القاص بها مشروعه القصصي فيتبدى في مياسم قدراته وميزاته، وبالتالي في نقاط تحولاته، أي: أن الحداثة في هذا المستوى حداثة خصوصية تزيد أو تنقص في اعتبارها.

والمستوى الذي تتجلي فيه مجمل تجارب القصة الحديثة التي هيّأت لمسار الحداثة القصصية، وأساليبها السردية، وبالتالي فإنه يتمتع بصفات عامة، تتسع دوائرها إلى مواقع

توجد فيها، حيث لم يعد العالم اليوم قادراً على الاستئثار بها في مكان دون غيره، ودون أن ينسى أحد ما أن هذه الصفات العامة يدخل في نشاطها الجمال بميزات يمكن أن تخصّ مكاناً معيّناً، بل تخصهما معاً على التأكيد، ولعله من المفيد أن نذكر في تجارب إبداعية عديدة وجديدة، ودار حوله وبه نَظَرٌ أكثر منه، ولكن عمليات الاستقصاء التطبيقي، والاشتغال على تجاربنا القصصية بقي متخلِّفاً عن النظر كما في أجناس الأدب كلها لدينا، وبهذا الاستقصاء نقف على تجاوب مكاننا، وما يغتلي في تجربة كل مبدع وعلى حدة، وفي سياق مثل هذه المسارات يمكن أن أشير إلى أن ثمة أساليب سردية تتصف بالشمولية والإطلاق، وداخل نسيجها تنويعات تكوينية جزئية تصوغها تقنيات تُبرز مثل هذه التنويعات التي تصبغ النسيج العام بصبغة خاصة متفردة، يبقى عملها المؤثر في إطار نسيج عام وشامل يدخل في قسمة متفتحة، يمكن أن تبرز فيه أو في غيره. ومن أساليب هذه القسمة تقنية الأسلوب الشعري التي تعمّق سمات التميُّز في استخداماتها الخاصة.

تقنية الشعرية في السرد القصصي:

1 ـ مفهوم الشعرية متعدد حسب وجهة النظر التي نراها في الشعرية، فالشعرية معيار الفاعلية البلاغية، وليست المعيار الأخلاقي، ((من الآن وصاعداً تصبح الشعرية عند [جاكبسون] والشكلانيين الروس دراسة لنوعية اللغة الشعرية)) (2).

2 ـ ثمة شعرية تتبعث في الجنس الأدبي وتتحرك تقنيتها فيه، تؤثر فيه، ويؤثر فيها.

3 ـ تتوالد سمات معينة في الشعرية مختلطة مع سماتها العامة، لكنها تبرز على شكل نتوءات فردية في الفن، وفي رؤية الحياة، وتتوسع آثار التلقي من خلال تعاملها.

4 ـ مع مفردات القصة من جهة، ومع عناصر تركيبتها من جهة أخرى.

5 ـ من أهم مياسم الشعرية في السرد توظيف التعبير في القص، لا النقل اللغوي عن واقع منظور تراه الأعين جميعها، وليس عين الكاتب وحده، فلكل قصة واقع منطقي خاص بها، قد تكون الشعرية في سياق سرده.

6 ـ تقنية الشعرية ترفع من وتيرة الإقناع إلى أقصى درجة ممكنة، دون أن يعرف المتلقي شيئاً عن ترابطات عناصر القص ومحاوره، ومثل هذه الوتيرة بحاجة إلى قدر عظيم من التوازن الفني، وربما في حساب الاهتمام بتحقيق هذا الإيقاع.

أن مقدم النص القصصي صاحب رسالة فنية وإبداعية، تفرض عليه ألا يَضيعَ المتلقي في قراءتها، أو في قراءة بعضها بنسب ما،

حسب ثقافة المتلقي، ودرجة وعيه.

ومن أجل هذا يجب ألا ينحو منحى اللفظية والشكلية عن هذا المدار السردي المتقن، وإلاّ غدا لغواً، وهدراً لغوياً على هوامش القصة وليس من نسيج خيوطها، ((ومثل هذا الخروج غير المألوف، يمكن أن يخرج المسرود عن عقلانية الحوار، وعقلنة اللغة، إلى أسلوب صياغي مثقل بالرتابة الإنشائية المسطحة، التي يمكن أن تخنق الأفكار، وتحصر البلاغة بين حدود القول والتقوّل الذي لن يسعفَ النص بتشكيل عالم قصصي من الممكن أن يحمل دلالة ما، وذلك لعدم الإحساس بفاعلية اللغة، التي تختصر مهمتها في تحريك الجو الداخلي للحوار الذي يديره السرد القولي بعيداً عن مجريات فعل الأحداث، تاركاً الإجابات التي تتناوب على تجربة واحدة)) (3).

يمكن أن نتجه بداءةً إلى أن جماليات الأعمال الإبداعية لا تقف عند حدود، وغير هذا التوجّه يمكن أن يشوّه الفن، لكن ما يُرى أنه حقيقة هو أن التنوّع بأساليب السرد القصصي لا يعني بحال من الأحوال التفوّق، وليس حكم قيمة إيجابية، إلاّ إذا كان له وظيفة في صنع الفاعلية الجمالية، هذا هو المعيار، وهذا ما سوف نلمسه في تقنيات تجربة القص الجمالية والفردية لدى القاص الدكتور [دريد يحيى الخواجة] ومنها: حمولة الشعرية وتقنية أساليبها.

1 ـ المس الشعري في المفردة القصصية:

مثل تلك المفردة التي يستوعبها السياق الشعري، تقنية سردية حديثة، خطيرة، يمكن أن تسترسل دون جدوى في الفراغ، فتقع في التسيُّب وإغراء الطيران على سحابة الشعر، لكن عندما توظَّف بمهارة تشكل سمة قوية في السرد القصصي، وتؤكد صفة التبليغ بالقصة، وترتفع بها إلى آفاق لا يقدر عليها التعبير الذي يخلو من الشعرية، بعد أن ينحو بلغة القصة إلى التقريرية المقصوصة الجناح، بينما الشعرية في المفردة القصصية تُدخِل اللغة في مجالات التطويع والجدة، والمغامرة، والإيحاء، والتوالد المعنوي، مما يدفع هذه المجالات إلى:

أ ـ إثارة التأمل الشديد.

ب ـ تفتيح الشعور على مكابدات عميقة صادقة.

وبالتالي إلى تفرّد الصوت القصصي الذي يغري المتلقي لأن الاستخدامات الفنية للشعرية في القصة القصيرة، والنثر في أنواعه الأدبية عموماً يجعل اللغة تقتحم أبعاد الأشياء، وحدود الأفكار والناس، والأحداث، والمغزى القصصي اقتحاماً يصل به إلى ذلك الذي لا يبين لكل عين وبصيرة، وإلى المتعة التي تجعل من القصة حياة وكوناً يشدّ وعْيَ المتلقي الذي اعتاد على تميُّز كاتب ما.

لنقرأ هذا النص المقتطع من قصة (رسّام

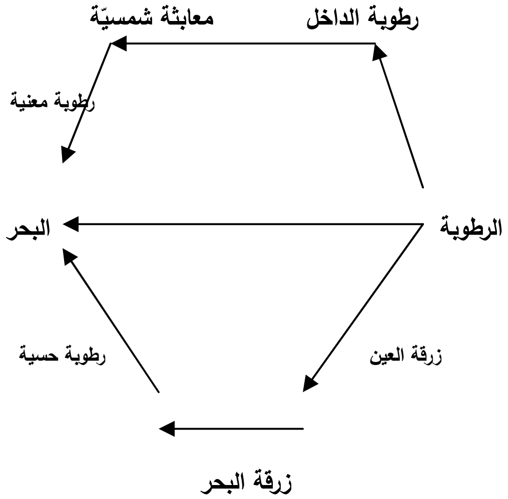
البحر) من مجموعة موسومة بهذا العنوان، ونتلمس دلالات المفردة، ذات المسّ الشعري وهي تتكاثف وتؤلف بينها اتصالاً لغوياً ومعنوياً يرفع من الإحساس بالحياة وبضراوة هذه الحياة التي يولّدها الداخل والخارج في تناغم آسر:

((كان الجوّ رطباً، الرطوبة في داخلي وفي عيني أخي، استسلمنا لمعابثة شمسية ونحن نطأ أول رمال الشاطئ، نحو البحر المبلل بالزرقة، في الجو تتصاعد أبخرة فاترة، بعض الطيور بيضاء تلتقط شيئاً من الرمال، وأخرى كبيرة تخرُّ من عليائها، لتصطاد سمكاً من مسام البحر الطري)) (4).

ابتدأت مفردة الرطوبة الحسّية تبث بثاً شاملاً، ثم انتقلت إلى العينين، وإلى النفس تحتمل الرطوبة معنى نفسياً، وتشي بأمور تتحرك، أو راحت تتحرك وتفرّغ في الدلالة.

الرطوبة تذكر بالبرودة، والبرودة قد تعني في حالة ما، عطالة في حركة النفس والحياة معاً، أو شيئاً من هذا القبيل، وهي تعني أيضاً تهيئة النفس لاستقبال الوجود وبقوة، وبأحاسيس متفتحة، والرغبة في التجاوب والتفتح على التجربة، وقد ارتفعت اللغة في سياق مسرود القصة لتوحي بذلك كله، مع انبثاق هالة من الغموض، تدرج المتلقي في سياق احتمالي راح يقوى حتى في قفلة هذه القصة بالذات.

إن الشعرية بالمفردات، استطاعت أن تخلق مثل هذا العالم الإيحائي الذي يثير الفضول والتساؤل ويهيئنا لاستقبال مجريات الحدث الذي زاد في شاعريته كون مركز دائرته هو (البحر) فكل شيء يصب فيه، وصدر عنه.



من خلال قراءة جدولة حركة دلالات الرطوبة واندغاماتها، نجد الرطوبة الداخلية المتفتحة على المعابثة، لتغذيها بعد ذلك رطوبة الخارج، وتكتمل الدورة لبناء الحدث عليها في عذوبة وتسلسل، وتدوير، واتصال.

هذه اللغة الشعرية في قصص (الخواجة) تبدو سمة من سمات تقنية الأسلوب لديه منذ إصدار مجموعته الأولى [وحوش الغابة] عام [1984] والتي أشار

إليها بقوة وإعجاب، غير أديب وناقد مشهود لهم في الساحة الأدبية المعاصرة.

2 ــ أسطرة الواقع القصصي شعرياً

من تقنيات السرد عند [الخواجة] تحويل القصة إلى أسطورة، والمعاورة بينهما حين أحدهما يحمل الآخر ويدخل في إهابه، فما أن ينقل القاص الواقع إلى مستوى الأسطورة، حتى ترد جملة تعود بنا إلى الواقع الذي يتحرك من جديد، ليتماهى في الأسطورة لعبة فنية ماتعة، وفي كل مرة يفعل ذلك، فإنه يضيف عمقاً جديداً إلى أبعاد كل منهما، أبعاد الواقع، وأبعاد الأسطورة، ومن ضمن أساليب هذه اللعبة الشعرية وتوظيفاتها في السياق القصصي. في قصة (البحر لم يفقد عقله) من مجموعة [رسام البحر] نلتقط الأسطورة وقد تخلّقت من واقع البحر نفسه: ((شعور الوحدة داهمنا ونحن بمحاذاة شاطئ ـ منطقة الآثار ـ لكأنّ شيئاً مهولاً ابتلع الصيادين، تناهت إلينا فجأة أصداء نداءات مستغيثة تطلقها الآثار المطلّة على البحر نقاط عدّة.

اضطرب أخي الصغير، هرب إلى زاوية الزورق تعلو وجهه صفرة، ثم دفن رأسه بين ذراعيه، ارتميت عليه مشفقاً، كيف أمنع هلعه، فالصرخات الآدمية من الآثار تتردد غامضة في آذاننا معاً، ما هذا؟ تساءلت. أهو صدى الريح يطوف بين الأشجار المتهالكة، ويندفع في الفجوات الغائرة؟! أهو تكسّر الأمواج يتصادى مع شيء آخر؟! لم يكن من وقت للبحث عن جواب، لا تعجب من ذلك، إننا من أهل البحر، إننا شيء من صياغته، من ذاكرة الشباك، وذاكرة الأحداث في مدينة بحرية مثل (غزة) ولن تصدّق أيضاً أنها عباءة رذاذية تصطلي بوهج الشمس، حاولت أن تغشي عيوني، وتسدّ عليَّ منافذ الإبحار.

شيء ما قيّد يدي على المحرّك، وأنا أزداد إصراراً على الابتعاد عن منطقة الآثار، خُيِّل إليَّ أنني أسمع نداءات باسمي، وأخرى باسم أخي، ولما صرنا إلى نقطة عميقة داخل البحر... الخ)) (ص 5).

نلاحظ في السياق السابق، التعاور بين إهابي الواقع والأسطورة باتجاه علوي تشتد به الشعرية شيئاً فشيئاً، مع ما قام به السياق من الرصد النفسي لكل من الشخصين، وأثر الأسطورة فيهما، والتساؤلات الشعرية خلال السياق قوّت الأثر المتجاوب بين المتحاورين من جهة، وفي البحر وما يحيط به وما خلّفاه من مشاعر سرعان ما قوت الأثر نفسه في المتلقي الذي وجد نفسه في حالة خوف، وحالة ترقُّب، وحالة محاصرة، فراح يتعاطف مع بطلي القصة للفكاك منها مخلفاً نظرة موسومة للبحر والآثار وما يجري بينهما من علائق غريبة لا تخلو من توقّع ما [الصرخات الآدمية من الآثار] [أهو تكسر الأمواج يتصادى مع شيء آخر] وقد ساعدت

الصور واللغة، وزوايا اللقطات التي تضع الأسطورة على صياغة المبسم الشعري فيها، والمرونة في توظيفه حتى نهاية القصة المفتوحة: ((الأشجار من بعيد خطوط سوداء ملتصقة بالأفق، تبدو حركة الموج بين انخفاض وارتفاع مثل طير أسطوري ينهض بجناحيه))(6).

وفي قصة (رسام البحر) يزج بنا (الخواجة) في أتون من الدلالات الشعرية، وهو يرتقي في الواقع إلى فضاءات أسطورية في البحر إلى اليابسة، تضطرب داخله معرشة بالالتباس، لقد غدا البحر إلى مضطرب من الكائنات الحية التي تحمل رسالة أو رسالات إلى أهل اليابسة، ثمة في البحر، اللحظة، في واقع القصة كائن حين يرسل كلماته عبر التشكيل التنقيطي بإبداع وإتقان يحول المسرود إلى إشارات أول ما تدعو إليه هو التأمل والتيقظ يثير علاقات شعرية تنعكس في مرايا ذواتنا، ونحن نشهد ونحدّق، ونبحث عن المعنى: ((كل شيء غدا في هذه الحياة بلا معنى، لا نرتاح، نتعطش إلى ضوء الماء ولمعة الكشف، وجدنا في الرسوم شيئاً من مرتسمات النفس في اضطراب الحياة، شيئاً من ارتطام الكيان بما هو عات، وحركة للتعالي، ومحاولة للوثوب مازالت راسخة في أعماقنا..)) (7).

وتؤكد القصة نفسها أن: ((علائق جديدة في النفس بتأثير سحر الرسوم، لم تستطع بعد أن تلمّ تناثرنا، لكن أعطتنا قوى جديدة للاستكشاف والانتظار مسرورون: لأن البحر بدأ يتدخّل في حياتنا)) (8).

ويزداد السياق القصصي كثافة في وجهه: الأسطورة والشعر معاً حين تتبدى عناصر جديدة تتركز في تخيّل الكائن البحري ـ الرسام ـ ((كائن بحري يعرفنا جيداً، وإلا لما رسم لنا، لم خرج إلى الأرض ليعلن عن ذاته، ويُعبِّرَ عنّا ولنا)) (9).

وتبقى شعرية اللغة في رسام البحر تقوّي علاقات الاتصال وتوسعها، وتبطنها بالإيحاء، وتساوق السياق الدرامي الذي يأخذ بالمشاعر والأفكار والهواجس، والذي يصوغ أسطورة الواقع بالتتابع الدلالي الشعري المركَّز، فيتخلَّق لدينا من ذلك كله عالماً أولياً نشهد قيامه، نطأ بأقدامنا أرضه البكر، ونسير في خطوطه ويتمكن من كشفنا إنسانياً، إذ نكتشفه أسطورياً: ((يخرج من ظلمة الماء قمران تحوطهما هالة السواد، يسبحان مثل كرتين باتجاهنا، الكتلة الضوئية تطفو وراءهما، لاشيء إلا الضوء، ظلمة وضوء، أحسسنا بألفة عجيبة بالمكان، زال الخوف، الضوء يتجه إلى أقدامنا على الشاطئ، شيء ينمو في الصمت، والكلمة في دواخلنا، داخلنا وخارجنا، ننتظر لعبة أوّلية كما في الأساطير)) (10).

في مستويات سردية أخرى، يلجأ القاص إلى أسطرة المستقبل شعرياً، وذلك بهدف

توسعة إرهاصات السياق القصصي ومغزاه بالإشارة إلى حدث قادم متصل بالراهن الذي تتعمق قراءته به.

ففي قصة (ثلاثية المبيض) من مجموعة (وحوش الغابة) الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب عام [1979] والتي وجد النقاد فيها تفرداً في البناء القصصي لأسباب عديدة منها: ((احتفاظ القصة بفنها القصصي القصير بدرجة عليا بالرغم من بلوغها ستاً وأربعين صفحة، إضافة إلى التنوع في المسرود، بحيث تشكل مشغلاً قصصياً قصيراً قائماً في ذاته)) (11).

وفي هذه القصة يضع القاص أمامنا واقعاً قادماً يبدو ـ ربما ـ مؤسطراً في رؤيتنا، مع أنه يمتلك إمكانية تحققه وصيرورته إلى مآله حين نقرأ بنيته في واقع تاريخي متوالد، جاء ذكره على لسان عامل مسحوق مُواجه هو (المبيض) ((إن الملوك والسلاطين، وذوي المال الفاحش، ومن لفَّ لفَّهم، ينكحون يا عمي مائة أنثى، وأنا راغب في واحدة فقط، وأما سبب حيويتهم الزائدة وتملكهم فإنما هي قطع الذهب والفضّة التي درجوا ـ أباً عن جد ـ على أن يسرقوها من أتعاب المساكين والكادحين، ويبتلعوها لوفرتها عوض الطعام حتى يحسنوا نسلهم ويطوّروه، أقوياء قادرين على أية متعة، جبارين بدماء الذهب الجارية في عروقهم)) (12).

في الواقع المتأزم يضعنا القاص أمام شيء من الأسطورة، وهو يصوره، ويعرض لممثليه، فأي واقع مؤسطر قادم سوف يزيد الصورة شناعة: ((أقول لكم: سيأتي وقت ـ والعياذ بالله ـ من لا بيت له، لن يبني بيتاً إلى زمن قصير، ستزحم الناس الفقراء الذين يبنون من أجل الحياة، مخلوقات عجيبة مطورة من الديناصور والماموت لا تشبع بطونها، ولا يرتوي ظمؤها، تتوالد يوماً بعد يوم كالنمل والقمل والبراغيث تستأثر بالأرض جميعاً، وبالمال جميعاً، لها أصوات مرعبة مسموعة في كل مكان، وأذرع نارية حاقدة تصل إلى أبعد مكان، تريع الناس الفقراء، وتحول بسحرها وبفكرها، المال القليل في أيديهم إلى تراب، ثم تنذرهم أن يسكنوا فوراً الأشجار والمجاري إلا من اهتدى إلى تعويذة السحر لدسهم فصار من طينتهم، وانمسخ على صورتهم، لكن بني البشر الذين يبنون من أجل الحياة للجميع، يتحملون المزيد من الظلم والتضحية، قبل أن تكون الغلبة لهم، فيبطلوا سحر التعويذة))(13).

إن شعرية الأسطورة هنا تشمل [الحالة الصورة] المنبثقة التي تجسدت في صورة الأشخاص والحدث، ومن هذه الإثارة التخيلية الخلاقة التي تترك مسافة للمتلقي أيضاً، حتى يضيف إليها، ولنا أن نتصور أرضاً تزدحم بشكل سريع ومفزع بالماموت والديناصور، وهي تستقبل حمولتها الشعرية الدلالية المسقطة على بشر مفزعين، ثم ترد في

السياق كلمة [أسطورة] لتترك لنا تخيل صفات مميزة مهمة في توظيف الشعرية، كأداة مؤصلة ومؤججة للخيال، وهي تنبع من فنية القص وتقانته.

لقد تم الربط بين الواقع القادم والمؤسطر وبمشتبهاته في الراهن، ولا ينسى هذا الربط أن يؤدي وظيفته الفنية والإنسانية، حتى يتنبأ بمواجهته وإبطاله دون الإذعان لمقتضيات الشر التي تسانده.

وهذا ديدن كاتبنا (دريد) يبشر بالغلبة للفقراء المندحرين ضد وحوش غابة الحياة التي ينتفي العدل فيها، لكأنه يحدث اليوم بنظام القهر العالمي ورموزه في كل مكان.

2ـ شعرية وصفيات المكان:

مثل هذه التقنية السردية ترد كثيراً في سرد قصص (دريد) وتبرز في عمليات سردية تتمثل في (المكان) وتمثل المكان الذي تجري فيه عناصر القص، وبذلك تقوم تلك العمليات السردية بإظهار التعبير عن ذلك المكان وتجلياته في ما يتحرك فيه من علاقات توطد وحدة الأثر والتبليغ، ولنبدأ بالمكان نفسه حيث:

1ـ شعرية وصفيات المكان: نجد ألواناً من هذه التقنية لابسة أثواب عمليات سردية متنوعة تعبر عن المكان وتظهره في علاقاته مع مجمل عناصر القص المتصلة به، ويمكن أن نرصدها في جملة ظواهر يأتي من أبرزها:

أ ـ شعرية وصفيات مفردات المكان:

لنقرأ هذه الجمل المتتالية الوصفية الشعرية لمفردات المكان المتمثل في مسجد [سيدي رحال] في قصة (الإشارة يا سيدي رحال) ((في العشايا كانت تتلألأ الأنوار كالعادة في الساحة مقابل المسجد المزدحم، هرج الناس وزوار الضريح، لم يكن شيء منهما ليوقظني، العربات المثقلة بالحلوى والطعام لم تكن لتغريني بمغادرة مكاني، كان يبدو خوفي من بعيد على التلة مسكوناً بالأشباح والأرواح، غريباً عني أحياناً، وإذا تهدأ الريح تطوح الأوراق والقش في أعماق الوادي المهوم، وتنقل تشنجات وصراخ وتلبيات المعذبين من داخل الحرم، كانت تتهيج أحاسيسي وأختنق مع اختناق أدخنة الشموع المحترقة بأيدي المحيطين بالقبر لقضاء الحوائج اختناقاً محبباً.. الخ)) (14).

إن التتابع الوصفي يشمل هنا مفردات المكان، ويركز على الشعرية في هذه المفردات والتناغم بينها من جهة: [الأنوار/ الريح/ الأوراق/ القش/ الوادي المهوم/ تلبيات المعذبين/ أدخنة الشموع].

مثل هذا المعجم الملفوظي المتناسخ بطريقة مؤثرة وردت جميعها على لسان الراوي، الذي يعد طرفاً شاهداً يشارك في هذا التأثير من خلال ضمير المتكلم حيناً، وضمير الغائب في حين آخر، مخلفاً تناغماً

صوتياً داخلياً عمق الدلالة من خلال تلك الصياغة الشعرية القائمة على نسق وصفي تلاءمت مع النسيج ذي الحساسية الشعرية: ((كان يبدو كوخي من بعيد على التلة مسكوناً بالأشباح والأرواح))، ((الريح تطوح الأوراق والقش في أعماق الوادي المهوم)) ((اختنقت مع اختناق أدخنة الشموع المحترقة)).

ب ـ شعرية وصفيات الشخص في المكان:

فقصة [الشاعر] في مجموعة [الرهائن الصمت] الصادرة عن دار الإنماء الحضاري عام 2000م تتمكن شعرية وصفية الشخص ـ الشاعر ـ في رغبة الإنعاش في التأثير فينا، تأثيراً جعلته تبدأ به نفسها، وهذه الوصفية تناسب حديث الشاعر من نفسه والحياة، ويوقف من حوله تجاه حالته، ومن ثم استجرار نهايته في آخر القصة: ((الشاعر في غيبوبة، أسلاك وأدوات تشب في جسده، الأكسجين يغذي دمه ورئتيه بين حين وآخر، لم تنفع محاولات متكررة لإيقاظه من غشيانه، وكأن الحياة بدأت تنسحب من هذا الجسد المتكوم شيئاً بعد شيء إلى غير رجعة، عيون أولاده وزوجته المدماة تصبغ جلده العاري بطفاوات حمراء، الدموع تحجرت بالمآقي والجفون محمرة، وهو لا يعرف ما يجري وحده))(15).

وفي قصة (الطيران) من المجموعة السابقة، يهرب تميم وهو مقاتل فلسطيني من العدو إلى كهف مع مقاتل آخر اسمه أبو قاسم، وفي أثناء الحوار اللاهث، والعدو على وشك اقتناصهما، يحس تميم بالإعياء نتيجة مرضه ويصمت. ((لم يجبه تميم، استند بظهره على جدار الكهف ذي الندوب، وأخذ نفساً عميقاً اعتمد على ظهره وهو ينحني نازلاً إلى الأرض، وضع [الكلاشينكوف] على ساقيه، واطمأن إلى القنابل التي تحيط خصره، وجمع أعضاءه في كتلة واحدة تميل إلى الأمام وراح يتنفس مثل ثور غريق، وهو يتحسس رائحة تراب الكهف ويسترخي))(16).

إن التوالي الوصفي في المقتطف السابق الذي ينصب على شخصية [تميم] في المكان (الكهف) يخلق إحساساً شاعرياً تغلفه ألوان عدة من المشاعر الإنسانية في لحظة واحدة، ثمة اتحاد عناصر أخاذة بين الأرض: ((نازلاً إلى الأرض)) وبين [جسده] ((ساقيه/ خصره/ أعضاءه / رائحته / يتنفس)) وبين (تراب الكهف) الذي هو بالأساس تراب وطنه.

وهذا التوالي في شعرية وصفيات الشخصية، انسحب أيضاً على المقتطف من قصة (الشاعر) وهو يرسم شخصيته، وتقنية السرد هنا أخذت سمة إضافية إلى ما تلمسناه في مقتطف (الطيران) وهي التعبير عن شخصية في غيبوبة، ويتكون إحساسنا الشعري تجاهها من خلال من يتصل بها من

شخصيات، وكلما ارتفعت وتيرة الألم في هذه الوصفيات برزت بقوة ملامح شخصية الشاعر مع أحاسيس التعاطف والتلاحم معه.

واتحاد عناصر المكان كان لها دور في سرد هذه التقنية وفعالية أثرها، وانطباع صورة الشخصية في أفئدتنا انطباعاً يسهل استحضاره هنا من تجاربنا، بيد أن وظيفة التقنية هنا ليست التأثير فينا في اللحظة الآنية فقط، والذي لا يمكن تجاهله، بل لابد منه في القفلة القصصية.

إن مفردة (غيبوبة) انخرطت بقوة في المكان، وهو هنا (غرفة الإنعاش) ثم ترد مفردة (تنشب) لتختصر ألماً كبيراً يحل في جسد الشخصية، وعندما برز عنصر وجود أولاده، حرص القاص على استخدام صفة (المرضيون) ليرفع الإحساس ويقوي اللهفة الصادقة، ويرفع وتيرة اللهجة الإنسانية، وينتقي ظرف المكان (حوله / ليوسع دفء الصورة، ويشدنا إلى مصيره، بل يرهص لنهايته، ويتأكد ذلك حين نعرف أن هذا الدخول لم يأت عبثاً، بل بعد عنت وانتظار طويل، وجاءت مفردة [اسمح لهم] لتعني ذلك، وتضفي شعرية على الشخص الذي انعكس في عناق المكان واتحد بهم مثلما اتحدت الشخوص من حوله.

ج ـ شعرية (وصفيات) الحدث في المكان:

تبرز شعرية وصفيات الحدث في المكان بصورة خاصة، حين تكون هناك (نقلة) تضيف إلى السياق الدرامي، فتأخذ هذه الوصفيات صفة مركزة، لأنها تشرع بقوة في صياغة مغزى القصة، ولكي تبني نقلات أخرى لها استحقاقاتها باتجاه الذروة الدرامية، وعلى هذا فبنية الحدث البارزة في المكان يساعد على قيامها (نمو) الشخصيات والمواقف وأسبقية التفصيلات، حتى ليبدو التقاط شيء ما من المغزى، أو من المعنى الذي يؤدي إليه مرتبطاً بوثائقه، بكل ما مر من عناصر، ويجعل المتلقي يقبل بنفس مستعدة وأكثر اندفاعاً لتبني التجربة القصصية، أو شيئاً منها، والقياس عليها، والدخول فيها، مثلما تجعله منافحاً حقيقياً عما يراه ممثلاً لقيمةٍ أو شهادة، ومثل ذلك نراه بوفرة في قصص (دريد) فكل شيء محسوب فيها وبدقة، ويبدو أن تجربته النقدية تقف وراء هذا (المحسوب) [المقدر] بالإضافة إلى قيام بنية القص لديه والعمل على تدويمها داخل بؤرة فنية.

في قصة (البحر لم يفقد عقله) في مجموعة (رسام البحر) نقع على أخوين من فلسطين المحتلة في غزة، يواجهان الموت بقسوة على قاربهما في البحر، وهما يحاولان الصيد على الرغم من إعاقة الصهاينة، واعتراض سبل الصيد، يتقلقل بهما الزورق فيسقطان في البحر، يغالبان الموج وهما يشهدان زورقهما يتحرك بعيداً عنهما،

((أخاطب أخي لاهثاً، تجلد رأيت قاربنا يتجه نحو الشاطئ، لعل هذا من حسن حظنا، سيعرف الصيادون طريقهم إلينا، تجلد فقط، أحيط خصره بذراعي مطمئناً، أقرر في نفسي، نموت معاً أو نحيا معاً، ليس لدينا الآن إلا أن نسبح ونسبح ونسبح، لا أعلم الوقت الذي مر عندما اكتشفت أنني سهوت عن أخي وهو يجاهد الماء بأعجوبة، لكن الإعياء الذي يسبق الموت ينال منا سوياً، نحن عاجزان عن الكلام أو الحركة، شيء يشدنا إلى أسفل، حركة أرجلنا تدفع بنا إلى السطح من جديد لنمتص الحياة، ثم ننزل نقطة أعمق حتى درجة الاختناق، لا إشارة، لا خشبة، لا إنسان، لا شيء على القرب أو البعد، لم يبق إلا الموت، أخي يبدو عبئاً إضافياً عليّ، في عيوني غمامة زرقاء وفقدان احتبست في جفوني شمس قوية، وشواظ وأنسى قراري، أسحب يدي من يد أخي في طلعة إلى فوق رأيتها أخيرة))(17).

هكذا تجعلنا القصة نلهث وراء الحدث الذي نمت صياغته في شعرية توصيفات المكان، ووصفية الحدث رفعت درامية الموقف نحو ذروته حين يتخلى الأخ عن أخيه، ووضعت المتلقي في امتحان تقبّل الحدث، فمنهم من يسوغ اختبار الذات، ومنهم من يعدّ ذلك خيانة قيم، وقصة (البحر لم يفقد عقله) بقيت مستغلة هذا الموقف الإنساني في داخل محاورة الحدث حتى نهاية القصة التي أدّى [صدق الحدث فيها] عبر فنية تناوله العالية، وتوظيف شعرية توصيفاته إلى تحريك الملتبس في وجودنا، وفتح آفاق قرارات متعددة للحدث، حتى تخرج هذه المقررات عن زمانه الصعب، ومكانه المحدد، ومن هذه القرارات أن نسحب الحدث على التصارع بين الفصائل الفلسطينية التي نشهدها ونلمسها في الواقع، وأن يكون البحر هو الشعب المعوَّل عليه الذي ينقذ الأمّة من السقوط والغرق الجمعي، إنه البحر الذي لم يفقد عقله، والذي يسبح بلا حدود، وتشكيل شعرية وصفية للحدث في هذه القصة التي حملت دلالته النبوءة حقاً، ويرهص للخوف على القضية الفلسطينية ونضالها من أن تغتال بعضها بعضاً.

4 ـ القصة وشعرية القصيدة:

النموذج الأول: يقص القاص نصه القصصي أحياناً، وبخبرة بارزة، ويتآلف مستيقظاً على جماليات سرد لمختلف عناصر القص إلى ذروة شعرية حقيقية مؤثرة تمهّد سرد (قصيدة) تغدو قفلة قصصية شعرية، وتتبدّى القصيدة وهي تتوّج سرد القص النثري المفعم بالإيحاءات الشعرية، وتمثل انطواءات مصير الدلالات في المغزى القصصي.

إن مثل هذا التوجه الناتج ضمن توجهات منجزات القص لا يبدو منجزاً موفقاً دائماً لدى بعض التجارب القليلة جداً في هذا الباب، والذي يستدعي دراسة خاصة تتناول

هذه البنية الحداثية القصصية العربية في تراثها الشعبي القصصي المكتوب والشفوي جرى توظيف الشعر من خلال شواهد شعرية قليلة أو كثيرة كما في [تغريبة بني هلال، وعنترة بن شداد، وألف ليلة وليلة] ولكن الأمر مختلف هنا إلى حد بعيد.

في قصة (المعتمر) في مجموعة (رسام البحر) يحرك النص جسده القصصي المرن، ليدخل في إهابٍ كأنه قصيدة نثر بداية من العنوان وانتهاءً بالذروة القصصية التي تفضي إلى القصيدة، القفلة، وهي توظف عناق القص بوعي وجمال، ويشي بتداخل الأجناس الأدبية دون أن يؤدي هذا التداخل إلى فقدان الجنس الأدبي القصصي حدوده أو محدداته أو أدواته الأولية، ولنقرأ مقدمة القصة: ((أقواس قزح، وأكواب متناثرة، جوّ خرافيّ يسطو على المكان، موسيقى تنبعث من أشياء الغرفة وأطيافها، ثم حوافر خيلٍ قادمة تدقّ في البعيد خلف النافذة المطلّة على البحر الذي تحتضنه (سهام) بعينيها الجميلتين الواسعتين))(18) تسرد قصة (البحر المعتمر) علاقة شاعرية بين رجل متزوج لم يعد في عمره ما يقبل التغيير، وفتاة في مقتبل العمر وجدت من يمثل أحلامها وبحرها الذي تبحر فيه أحلامها، وتعمل على مبادلته بالرجل، لكن الطريق مسدودة حين لا يجعلها هذا الرجل تبحر في بحره، بعد أن وجدت سفنه مشدودة إلى الماضي:

((وأنا الآن أتّخذ قراري، لم أعد أرضى بالإبحار معك وفيك وإليك))(19).

ثم تأتي القصيدة في آخر القصة:

((أنا يا عتيق الهوى والتعلّة
أسلُّ من البحر قطرة
إذا ما تردَّتْ ببحركَ شمسي
وحاباك وقتي
لبعض الصباحات، بعض الأماسي
ولم تبق بحراً لصدري ولا أغنية
فإني أردّ الهديّة
فبعد الزمان الشؤوم، وعدّ الليالي، وجفاف بئري
أيمكن أن ترضيني بقيّة))(20).

النموذج الثاني:

في قصة (حبة الخوخ الساقطة) في المجموعة ذاتها، تمّ توظيف نص شعري مترجَم في نهاية القصة أيضاً، وهي قصة قصيرة جداً. وهنا يأتي دور النص المترجَم مكملاً ذروة القصة المتمركزة في شخصية عجوز وحيد، ما زال يمتلك إرادة الحياة متشبثاً بالأمل وبوجهه الجميل الذي يبتعثه من داخله، وخلال مواقف حياته، ومما يُبصر في الخارج قادراً على التقاط الضوء في قلب الظلام: ((يجد نفسه يتشبث بمقبض الباب، يحس بالانتعاش، يستند إلى الجدار ثم يفتح النافذة، المطلّة على أشجار الطريق والضوء

يتشبع بصدره وعروقه منهما، يتخيلها ملأى بالفاكهة، وأنه يجلس تحت إحداها، يحدث نفسه، يبقى هذا الذي يكون، من يدري؟ يتذكر قصيدة مترجمة: أنا شيخ مسكين، أهزّ الغصن وألتقط حبّة الخوخ الساقطة فأشعر بدمي المجنون بحلاوة الدنيا بأجمعها))(21).

تنتهي هذه القصة بهذا المقطع المؤثر، وهو لشاعر إيطالي اسمه [كوازيمودو] الحائز على جائزة (بوليتزر) وقد نبعث شعرية هذه القصة من المواقف الشعرية لبطل القصة التي تعضدها اللغة الرقراقة الموحية والمؤثرة [موقف وحدته، موقف من موت زوجته، موقف ابنه منه وموقفه من ابنه] ثم يأتي موقفه عندما طلب منه أقرانه القفز فوق الساقية، وأخيراً موقفه من الحياة والتعب منها حتى آخر رمق على الرغم من معاناته المرة والصعبة.

مما سبق تبرز أمثولة التوظيف الشعري في ظواهر تمثلت في بنية القص لدى الخواجة.

هذا التوظيف له نشاط شعري شارك في التبليغ وهو يتداخل في عناصر القصة، وبذا يتحقق وجود متكامل له خصائص متناسقة في نزعاته الفنية التي تفرز نزعاته الإنسانية، بحيث يتخطى هذا الاتحاد الحواجز، وهذا الشيء الطبيعي هو الذي نراه حدقة المبدع وحدّه.

الهوامش:

1 ـ د: دريد يحيى الخواجة: باحث وقاص وناقد ولد في حمص عام 1944/ مارس في مطلع حياته الأدبية هواية التمثيل، مارس النقد المسرحي وكتابة التمثيليات الإذاعية التاريخية لإذاعة دمشق.

حصل على الإجازة في اللغة العربية عام 1968 وعلى دبلوم التربية عام 1969 وعلى شهادة الدروس المعمقة في النقد الأدبي من جامعة محمد الخامس في الرباط عام 1978 ثم شهادة الدكتوراه في الأدب العربي.

عمل أستاذاً للأدب في المغرب واليمن والسعودية والإمارات العربية.

صدر له: في القصص وحوش الغابة، التمرير، رسام البحر، رهائن الصمت.

وفي الدراسات النقدية: سوق الأدب والنقد في القصيم، الغموض في القصيدة العربية الجديدة، القصيدة لا الشعر، بنية تخم الواقع في القصة القصيرة العربية، إشكالية الواقع والتحولات الجديدة في الرواية العربية.

2 ـ د: علي نجيب إبراهيم، ومض الأعماق، مقالات في علم الجمال والنقد، مقالة: الزمن والقص وما بعد الحداثة الشعرية ـ دمشق دار كنعان 2004 ص 18.

3 ـ محمد غازي التدمري. جريدة البعث العدد 2683 تاريخ 2/ 9/ 2005.

4 ـ دريد يحيى الخواجة: مجموعة رسام البحر،

مؤسسة عُلا. حمص 1995 ص .9

5 ـ المصدر السابق ص .55

6 ـ المصدر السابق ص .60

7 ـ المصدر السابق ص .17

8 ـ المصدر السابق ص .19

9 ـ المصدر السابق ص .19

10 ـ المصدر السابق ص .24

11 ـ انظر ما كتبه النقّاد [محمد أبو خضور، سمر روحي الفيصل في الموقف الأدبي وما كتبه: محمد غازي التدمري وأحمد المعلم وغسان طعمة في جريدتي الأسبوع الأدبي والعروبة الحمصية.

12 ـ دريد يحيى الخواجة: مجموعة وحوش الغابة. اتحاد الكتاب العرب دمشق ص .45

13 ـ المصدر السابق ص .31

14 ـ المصدر السابق ص .99

15 ـ دريد يحيى الخواجة. مجموعة (رهائن الصمت) حلب ص .17

16 ـ المصدر السابق ص .58

17 ـ مجموعة رسام البحر ص .63

18 ـ المصدر السابق ص .107

19 ـ المصدر السابق ص .112

20 ـ المصدر السابق ص .113

21 ـ المصدر السابق ص .51

❑❑

النقد العربي الحديث وحوار الثقافات

د. عبده عبّود

هل للنقد الأدبي علاقة بحوار الثقافات، أم أن الحديث عن علاقة كهذه لا يتعدّى أن يكون إقحاماً لذلك الحوار في مضمار لا تربطه به علاقة حقيقية، وذلك لمجرّد الاستفادة مما يتمتّع به حوار الثقافات من راهنية؟ وإذا كان لحوار الثقافات علاقة بالنقد الأدبي، فما طبيعة تلك العلاقة، وما الأساس الذي تقوم عليه، وما مترتباتها التطبيقية على صعيد تعامل النقد الأدبي مع الإبداع الأدبي؟

للنقد الأدبي، في رأيي، علاقة وثيقة وجوهرية بحوار الثقافات، وهي ليست علاقة عارضة أو مؤقتة أو هامشية، بل علاقة دائمة وأساسية. فالنقد الأدبي جزء من الثقافة، وحوار الثقافات، إلى جانب صراعها، شكل أساسي من أشكال العلاقات بين الثقافات، وعليه فإنّ النقد الأدبي مرتبط بذلك الحوار، وهو مكوّن من مكوّناته، ومجال من مجالاته. انطلاقاً من هذه المقولة وتأسيساً عليها نتساءل: ما أشكال تلك العلاقة وما تجلياتها ومترتباتها في النقد العربي الحديث؟

وجواباً على هذا السؤال نقول: إن النقد العربي الحديث، في جزء كبير منه، هو ثمرة من ثمرات تفاعله مع النقد الأدبي الغربي ومناهجه ومدارسه، أي مع "نقد الآخر" الغربي، ومن ثم مع الثقافة الغربية، وهذا ما دعاه الناقد الدكتور عبد النبي اصطيف "المكوّن الخارجي" في النقد العربي الحديث، تمييزاً له عن "المكوّن الداخلي" الناشئ عن علاقة النقد العربي الحديث بالتراث النقدي العربي(1). وغنيّ عن الشرح أنّ ذلك "المكون الخارجي" لم ينشأ ويتطوّر بمعزل عن علاقة الثقافة العربية الحديثة بالثقافة الغربية، ولم يتم خارج علاقة المثاقفة الكثيفة الواسعة النطاق التي جرت بين الثقافتين العربية والأوروبية، وما زالت جارية منذ أواسط القرن التاسع عشر إلى يومنا هذا. وضمن إطار ذلك التفاعل الثقافي انتقلت

الاتجاهات والمناهج النقدية الغربية إلى الساحة النقدية العربية الحديثة واستقرت فيها، وظهر في النقد الأدبي العربي الحديث: النقد التاريخي، والنقد الذوقي التأثري، والنقد النفسي، والنقد الاجتماعي، والنقد الواقعي، والنقد الشكلاني، والنقد المقارن، والنقد البنيوي، والنقد التفكيكي، ونظرية التلقي الأدبي، ونظرية التناصّ الأدبي، والنقد الثقافي، والنقد الجندري.. إلى آخر تلك الاتجاهات والمذاهب النقدية الحديثة، وهي بلا استثناء اتجاهات ومذاهب نقدية غربية، انتقلت إلى الساحة النقدية العربية عبر قنوات المثاقفة والتواصل الثقافي الدولي المعروفة، وعلى رأسها: الترجمة، والدراسة في الجامعات الغربية، والتلقي المباشر عبر اللغات الأجنبية الغربية(2). لقد تمّ ذلك كلّه في إطار التفاعل بين الثقافتين العربية والغربية وليس بمعزل عن ذلك السياق الثقافي الواسع. فالعرب لم يتفاعلوا مع الغرب على صعيد النقد الأدبي وحده، بل تفاعلوا معه على الصعد الثقافية كلها دون استثناء، وكان النقد الأدبي أحد المجالات التي تمّ فيها ذلك التفاعل.

وبالطبع فإن تلك العملية لم تكن بسيطة وخالية من التناقضات والتعقيدات والانتكاسات، وذلك لأن علاقة الثقافة العربية الحديثة بالثقافة الغربية، وعلاقة النقد العربي الحديث بالفكر النقدي الغربي هي في جوهرها علاقة أحاديّة الجانب، وعلاقة في اتجاه واحد. إنها من الجانب العربي علاقة استيراد واستقبال، وهي علاقة تصدير وإرسال وتوسّع من الجانب الغربي، شأنها في ذلك شأن العلاقات الثقافية الدولية القائمة بين العواصم الغربية وبين مجتمعات العالم الثالث وثقافاته. ولا جدال في حقيقة أنّ ذلك الاستيراد الثقافي على صعيد النقد الأدبي ما كان ليتمّ لولا حاجة النقد الأدبي العربي إلى تلقي ما في النقد الأدبي الغربي من اتجاهات ومناهج حديثة. فالاستيراد الثقافي لا يتمّ وفقاً لحاجات الثقافة المرسِلة فقط، بل يتم وفقاً لحاجات الثقافة المستقبلة أيضاً، كما يقول عالِم الأدب المقارن الروسي فيكتور جيرمونسكي(3). وفي الإطار نفسه رأى الناقد العربي الدكتور محمد مندور أن علينا أن نستوعب الفكر النقدي العالمي وأن نتمثّله بصورة جيدة، بحيث يصبح جزءاً من تراثنا وأصالتنا(4).

على الرغم مما ذهب إليه فيكتور جيرمونسكي ومحمد مندور فإنّ علاقة النقد الأدبي العربي الحديث بالنقد الغربي قد انطوت على مشكلات جديّة، وكانت حافلة بالتناقضات، وذلك لأنها، كما ذكرنا أعلاه، علاقة أحادية الجانب والاتجاه. ومع أنّ هذه العلاقة نابعة من حاجة النقد الأدبي العربي إلى دماء جديدة تسهم في تطويره وتحديثه، ومع أنّ النقد الأدبي العربي لا يستطيع الاستغناء عن هذا النوع من الاستيراد

الثقافي؛ لأنه، إن فعل ذلك، سيحكم على نفسه بالعزلة والتخلّف، فإن علاقة النقد العربي الحديث بالنقد الغربي كانت علاقة تبعيّة إلى هذا الحدّ أو ذاك، علاقة المستورد بالمصدّر، وعلاقة الضعيف بالقويّ، والفقير بالغني، والتابع بالمتبوع، وهذا ما أثار من حين لآخر ردّات فعل قوية ومعارك نقدية صاخبة، لن تكون المعركة التي ثارت حول كتاب الدكتور عبد العزيز حمودة "المرايا المحدّبة" واشترك فيها الدكتور جابر عصفور وآخرون بكلّ حدّة، آخرها(5). ومن ردّات الفعل هذه الحديث عن "غزو ثقافي". والدعوة إلى نظرية نقدية عربية تشكل بديلاً لعلاقة التبعية الأحادية الجانب والاتجاه التي نشأت بين النقدين الأدبيين العربي والغربي(6).

وفي الأعوام الأخيرة أخذ النقد الأدبي العربي يستجيب لتيار فكري معاصر ينطلق من ظاهرة التداخل الثقافي (Interhulturalitat) وهو تيار انبثق عنه في الغرب اتجاه نقديّ يُعرف "بالنقد العابر للثقافات" أو "النقد العبرثقافي"(7). إنه اتجاه نقدي وثيق الارتباط بـ"النقد الثقافي"، ودراسات الثقافة (cultur Studies) ونقد ما بعد الاستعمار "Postkolonialism" الذي طوّره الناقد العربي - الأمريكي إدوارد سعيد. وقد ظهر لهذا الاتجاه النقدي في الساحة العربي ممثّلون، أبرزهم الناقد السعودي الدكتور عبد الله الغذامي(8). ومع أن "النقد الثقافي" قد أعلن موت النقد الأدبي في صيغته المعهودة لصالح "النقد الثقافي" فإن النقد الأدبي لم يَمُت، بل استطاع "أن يستوعب الصدمة وأن يستفيد منها في تطوير نفسه. فأضاف منهجاً نقدياً جديداً إلى مناهجه ألا وهو منهج "النقد العابر للثقافات". إنّ أبرز سمة من سمات هذا الاتجاه النقدي هي تركيزه على التمثيلات الأدبية "للآخر" وعلى ضرورة أن تكون محوراً للدرس النقدي. وهذا "الآخر" ليس محصوراً في "الآخر الأجنبي"، بل هو "الآخر" بالمعنى الواسع للكلمة، أي الآخر القومي واللغوي والديني والمذهبي والجندري. إن دراسة التمثيلات الأدبية "للآخر"، ومواجهتها بتمثيلات "الذات" تشكل منحىً جديداً ومثمراً في الدراسات النقدية، ويشكّل في الوقت نفسه مساهمة قيّمة في "حوار الثقافات"(9). أليس "الآخرون" هم الجحيم، وفقاً لجان بول سارتر؟ ألم يجعل عالم الاجتماع الأمريكي "صموئيل هنتينغتون" من التناقضات الحضارية، ولاسيما تلك القائمة بين الحضارة الإسلامية، وبين الحضارة الغربية أساساً للصراع في عالم ما بعد الحرب الباردة؟ ألم يذهب هنتينغتون إلى حدّ الزعم أن صراع الحضارات قد حلّ مكان صراع الطبقات والإيديولوجيات السياسية والاجتماعية(10).

لقد أحسنَ النقد الأدبي صنعاً باستيعاب نظرية حوار الثقافات، وباستخلاص ما يترتب عليها تطبيقاً على صعيد الممارسة النقدية،

وفي مقدمة تلك المترتبات الالتفات إلى تمثيلات "الآخر" في الأدب، وإلى الفرق بينها وبين تمثيلات الذات. قد يقول قائل: إن هذا النوع من الدراسات النقدية ليس أكثر من صورة معدّلة عن الدراسات الصورانية المعروفة في الأدب المقارن(11)، ويشير هذا المعترض إلى الدراسات الكثيرة التي وضعت في السنوات الأخيرة حول صورة الآخر في الرواية السورية(12).

إن هذه الملاحظة صحيحة من حيث المبدأ، ولكنها غير دقيقة. فدراسات الصورة أو الصورانية دراسات مضمونية تتعلق بالمضمون النفسي والاجتماعي والإيديولوجي لصورة "الآخر" الأجنبي، وهي لا تتعامل مع الجوانب والأبعاد الفنية والجمالية للأعمال الأدبية، ولا تمتلك الأدوات النقدية اللازمة لمثل هذا التعامل. أما دراسات تمثيلات الآخر فهي لا تقتصر على استقصاء صورة الأجنبي، بل تشمل "الآخر" بكل فئاته. وتواجه تلك التمثيلات بتمثيلات الذات، مما يزيد جدواها المعرفية. وهكذا فإن النقد الأدبي الذي يسترشد بحوار الثقافات لا يكتفي بدراسة صورة الأجنبي في الأعمال الأدبية، بل يقوم بدراسة "الآخر" بالمعنى الواسع للكلمة، أي الآخر القومي والعرقي والديني واللغوي والجندري.. وهي دراسة لا تكتفي بتحليل المضمون الاجتماعي والنفسي والإيديولوجي، بل تشمل الأساليب والأشكال الفنية للأعمال الأدبية في ارتباطها بتمثيلات الذات والآخر.

لذا فإنّ استبدال مصطلح "الصورة" (Imaye) بمصطلح "التمثيل" (Repeuseutation) ليس بالأمر السطحي أو الظاهري، بل هو إجراء يستند إلى أسس نظرية ومعرفية جديدة، وهو يكسب الدراسات النقدية أبعاداً ويفتح أمامها آفاقاً جديدة.

تستدعي دراسة تمثيلات الآخر في الأدب من الناقد أن يمتلك مقدرة كبيرة على التقاط كلّ تلك الجوانب والمظاهر الأدبية التي لها علاقة بحوار الحضارات، وهي جوانب وأبعاد لا تقتصر على "الآخر" الأجنبي، بل تشمل أيضاً "الآخر" الموجود داخل مجتمعنا وحضارتنا. فالعلاقة بهذا "الآخر" المحلّي أو الداخلي لا تقلّ أهمية عن العلاقة بالآخر الأجنبي، بل قد تفوقها من حيث الأهميّة، وذلك لأنّ الآخر الداخلي يعيش بيننا ومعنا، لذا فمن الأهمية بمكان أن ندرس تمثيلاته الأدبية، وصولاً إلى معرفة أفضل له ولذاتنا، وتلك مساهمة قيّمة في حوار الحضارات.

عندما تنمو حساسية الناقد لهذا النوع من "التمثيلات" فإن موقفه من الأعمال الأدبية ورؤيته لها تتغيران، فتختلف الأولويات، ويختلف التلقي، ويختلف التقييم، ويقرأ المرء الأعمال الأدبية بعيون جديدة. ففي الظرف التاريخي الراهن، الذي تصاعدت فيه حدّة الاختلافات الدينية والإثنية داخل المجتمعات

العربية، وكثر الحديث عن سنّة وشيعة، ومسلمين وأقباط ويزيديين، وكثرت الإصدارات التي تدور حول الصراع بين "الإسلام والغرب"، في زمن كهذا تسترعي اهتمام الناقد الأدبي نصوص غنية بحساسية عالية ووعي متطوّر لتلك التمثيلات. من تلك النصوص، على سبيل المثال، نصّ شعريّ لنزار قباني من مجموعة "يوميّات امرأة لا مبالية" جاء فيه:

خرجت اليوم للشرفه..
على الشباك.. جارتنا المسيحيّه
تحييني..
فرحت لأنّ إنساناً يحييني
لأنّ يداً صباحيّه
يداً كمياه تشرين..
تلوّح لي.. تناديني..
أيا ربي!
متى نشفى، هنا،
من عقدة الدين..
أليس الدين، كلّ الدين
إنساناً يحييني..
ويفتح لي ذراعيه..
ويحمل غصن زيتون...(13)

أيمكن أن يكون هناك تعبير شعري أبسط وأجمل عن العلاقة بالآخر الديني وعن حوار الأديان؟ أما قصيدة "لو كنتِ في مدريد"(14) فيمكن أن تُقرأ بصفتها تعبيراً أدبياً عن حوار الحضارات بكلّ أبعاده. إنه مجرد مثال للبصمات التي تركها ذلك الحوار في ميدان النقد الأدبي،

وبعد: فإن النقد الأدبي العربي الحديث هو في الأصل ثمرة من ثمار التفاعل بين الثقافتين العربية والغربية، ونتيجة لتفاعل النقد الأدبي المعاصر مع حوار الحضارات أخذت اهتمامات هذا النقد تتغير. وأخذت دراسة علاقة الذات بالآخر تحتلّ موقعاً مركزياً فيه، وهذا تطوّر إيجابي يمكن أن يجعل من النقد الأدبي شريكاً مهماً في القضية المركزية لهذا العصر، قضية "حوار الحضارات".

هوامش وإحالات:

1 ـ في النقد الأدبي العربي الحديث، ج1، جامعة دمشق، 2005–2006، ص41–84.

2 ـ راجع بهذا الخصوص الفصل المتعلق باستقبال الفكر النقدي الغربي في النقد العربي الحديث في كتابنا: هجرة النصوص ـ دراسات في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي. دمشق: منشورات اتحاد الكتّاب العرب، 1996.

3 ـ علم الأدب المقارن ـ شرق وغرب، ترجمة وتقديم د. غسان مرتضى. حمص، 2004،

ص57 وما يليها.

4 ـ في الميزان الجديد، دار نهضة مصر، القاهرة، د. ت. ص.170

5 ـ المرايا المحدّبة ـ من البنيوية إلى التفكيك، الكويت، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، 1998، كانت جريدة "أخبار الأدب" المصرية منبراً رئيسياً لتلك المعركة النقدية القاسية.

6 ـ من أبرز ممثلي هذه الدعوة، وهم كثر، الدكتور حسام الخطيب: مقترحات مبدئية باتجاه نظرية عربية في الأدب. مجلة (الموقف الأدبي)، العدد 121، أيار 1981، ص15–27. راجع أيضاً: سعيد يقطين، فيصل دراج: آفاق نقد عربي معاصر. دمشق، دار الفكر، 2003.

7 ـ Interhlturelle lilera turuissensehalt, utb, 2006.

8 ـ عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، دمشق، دار الفكر، 2004.

9 ـ راجع بحثنا: الأدب وحوار الحضارات، مجلة (المعرفة) دمشق، العدد 473، شباط 2003، ص25–57.

10 ـ صدام الحضارات. إعادة صنع النظام العالمي. ترجمة طلعت الشايب، القاهرة، كتاب "سطور"، 1999.

11 ـ راجع كتابنا: الأدب المقارن مدخل نظري ودراسات تطبيقية، حمص، منشورات جامعة البعث، 1992.

12 ـ نوقشت في السنوات القليلة الأخيرة عدّة رسائل ماجستير ذات موضوعات صورانية، أشرف د. راتب سكر (جامعة البعث على اثنتين منها).

13 ـ الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأول، ط7، بيروت، 1993، ص.613

14 ـ المصدر نفسه، ص509–511.

❑❑

قراءة في ملف التأويل
المنشور في العدد 440- كانون الأول 2007

د. رضوان القضماني

إن تناول النظرية التأويلية مسألة هامة وقضية ملّحة من قضايا اللغة والأدب والنقد والفقه والفلسفة والفكر، وهو ما شدَّ القارئ المتابع والمهتم إلى هذا الملف، وهو ما يحمد لأسرة تحرير الموقف الأدبي أيضاً، إذ إن الحوار حول هذه النظرية ـ عربياً على الأقل ـ ما زال حياً قائماً ومستمراً، إذا لم نقل إنه تحول في كثير من الأحيان إلى جدال ونقاش حاد، وكلَّ ملفٍ في مثل هذه المسائل لابدّ له من أن يعيد فتح باب الحوار المتأني، الذي يقبل الآخر ويبني علاقته به على أساسِ حق الاختلاف والنأيِ عن الخلاف. لذا سأسمح لنفسي في قراءتي هذا الملف أن أدخل معه في حوار.

I: ضمّ الملف خمسة أبحاث ـ إذ إن المادة السادسة فيه جميلة وماتعة ولافتة للنظر، لكنها، على الرغم من أهميتها لا علاقة لها بالتأويل أو القراءة أو التلقي، ولا تتعدى كونها مقالة في فن الكتابة ـ وأوّل ما يلفت النظر في هذه الأبحاث خلوها من تحديد دقيق للمفهوم والمصطلح عموماً، ولمصطلح (الهرمنيوطيقا) Hermeneutique خصوصاً، وقد ترجمه د. حفناوي بعلي إلى "فن التأويل"، وهو علم، أو نظرية، وليس فناً، ثم عاد في نهاية بحثه إلى ترجمة أخرى تجعل منه اصطلاحاً يدل على نظرية هي "التأويلية"، إلا أن حَدّ الاصطلاح بقي عائماً، ولعل السبب في ذلك تعدد التعريفات التي تعوق تحديد المصطلح، لكن وضع حد له ـ إذا أردنا السعي إلى ذلك ـ يبدأ من التقابل: التفسير/ التأويل، للتفريق بينهما والتمييز الذي يمنع الترادف فيهما، ولأن تعريف التأويل على أنه فن فهم النص وشرحه وإيضاحه، أو علم الكشف عن بنيات النصوص الداخلية والوصفية ووظيفتها المعيارية والمعرفية ـ كما جاء في البحثين الأول والثاني ـ يبقى تعريفاً غائماً، أما إذا انطلقنا من التقابل المذكور، التفسير/

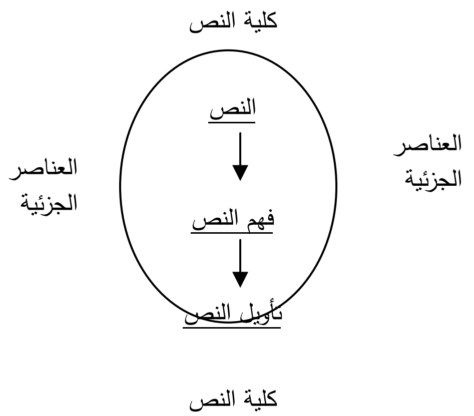
التأويل، فسيكون التفسير تعاملاً مع المحدد، والمحدد أثر، أي مادة، أو إنه تداول للمحدَّد. أما التأويل فهو تعامل مع غير المحدّد. المحدّد في التفسير هو اللغة، التي تتكون من عناصر ووحدات تؤلف منظومة تبدأ من الأصوات والحروف والمقاطع والجذور والصيغ والكلمات والجمل والدلالات. فاللغة منظومة تعيينية تمثيلية تشكل القاعدة المعرفية التي ينطلق منها التفسير، إنها المادة التي تشكل الكلام والخطاب والنص، بمعنى أن التفسير يقوم على ربط الدال بمدلوله المحدد، أي إنه يستند إلى العلامة اللغوية المتشكلة من اتحاد لا ينفصم بين دالٍ ومدلولٍ محدودين، ولذا لا يجوز في هذا المحدد صرف الدال عن مدلوله، أو كما قال الجرجاني: "صرف اللفظ عن معناه الظاهر"، أما غير المحدّد في التأويل فهو الدلالة، وهي دلالة تضمينية ـ في مقابل المعنى التعييني ـ أي إنها دلالة ترتبط بالرأي، والرأي يقوم على قبولٍ بين متحاورين ارتضوا التواصل بينهم، بمعنى أن الرأي يقوم على حوار بين متلقٍ ونص، والحوار كما قال غادامر وياوس، يقوم على جدلية السؤال والجواب. إن تأويل أي نص لا يتعدى أنه جواب عن سؤال، والسؤال هو الذي يثير عملية التأويل التي ستنطلق من ماهية السؤال المطروح. وعلى هذا يُصبح التقابل: (التفسير/ التأويل) تقابلاً بين (تداول / تواصل)، و(أثر ـ أي: متن لغوي/ رأي ـ أي: حوار) والتأويل فعل يتحقق في الحاضر، أما التفسير فهو فعل يصوغ أسئلته وجودياً ومعرفياً من الماضي. التفسير ينطلق من النص في لغته وما تحمله من معانٍ، والتأويل ينطلق من النص في دلالته التي شكلتها تاريخانيته (أي زمانه ومكانه وظرفه وقصده). التفسير ينطلق من اللغة إلى العالم، والتأويل ينطلق من العالم إلى اللغة، وما يمليه عليها هذا العالم من آليات فهمٍ وقراءة وتلق، وما يحققه من فكرٍ وثقافة ليتم اكتشاف الدلالات في سياقها التاريخي والثقافي والفكري. إن التقابل: (تفسير/ تأويل) ينص على تقابلات شكّلته مثل (انغلاق/ انفتاح) من جهة و(تداول/ تواصل) من جهة أخرى. هل عُدُّ ما ذكرت حداً للاصطلاح؟ لا أشك في أنّه ليس كذلك، لكنه سعي باتجاه الحد، إنه تأويل لاصطلاح التأويلية لا ينفي آراء السادة أصحاب البحوث في الملف.

II: 1: النقطة الثانية في هذا الحوار مع الملف ترتبط بمرجعيات التأويلية[1] . وقد

---

[1] سنعتمد في قراءتنا هذه اصطلاح التأويلية مرادفاً لـ Hermeneutique، تفريقاً له عن اصطلاح التأويل interpretation، فالتأويلية نظرية ظهرت في القرن الثامن عشر مع شلايرماخر (1768- 1834)، وهي ما تناوله هذا الملف الذي نقرأ فيه. أما التأويل فقد ظهر مع ظهور النص الديني ليفسره ويشرحه ويوضحه ويقدم فهماً له، وظل ملازماً للفقه والنصوص الدينية وما زال كذلك حتى عصرنا هذا.

تعرض لهذه المرجعيات بحثان في الملف، الأول للدكتور حفناوي بعلي والثاني للدكتور فؤاد عبد المطلب؛ وقد أخذ الكلام على هذه المرجعيات شكل عرضٍ تاريخي من دون أن يُلزم أيٌّ من البحثين نفسه، في عرضه التاريخي، بالربط بين التعاقبية diachronique والتزامنية Synchronique وهما محوران متلازمان إذ إن الأول يحدد موقع الظاهرة في سيرورة الزمن، أما الثاني فيحددها في لحظة ثابتة منه عندما يقسم تلك السيرورة إلى مراحل لكل منها مكانها واستقلاليتها في تلك السيرورة. وقد شاع في التقسيم التزامني للتأويلية تصنيفها في أربعة مراحل: كلاسية، ورومانسية، وفلسفية، وفيلولوجية. وكان يمكن لهذه التزامنية، إذا تلازمت مع التعاقبية التي لم تعقب الملف، أن تبعدنا عن كل التعقيد وإرباك الفهم الذي أوقعنا منه الملف والذي جعلنا نحمد لمُعِدِّيه إدراج مادة الدكتور الأشتر في نهايته. ويمكن لنا أن نسمي كل مرحلة تزامنية مدرسة تأويلية، فالتأويلية الكلاسية بدأت مع عصر النهضة حين بدأ الإصلاح الديني في أوروبا وانتشر الفكر البروتستانتي وضَعُفَت العلاقة بالفاتيكان، وتنامى إحساس بالحاجة الملحة إلى منهج يحدد قواعد معينة لتفسير الكتاب المقدس، فوُضِعَ كتاب في هذا المجال كان اسمه: (الهرمنيوطيقا) ألَّفه دارهاور، وطبع عام 1654 ذكر فيه مناهج تفسير الكتاب المقدس وقواعده. وقد أخذ دارهاور العنوان من اليونانية التي نحتَتْه من اسم الإله الإغريقي "هِرْمِسْ" وهو إله الفصاحة وأمير الحكاية ورسول الأحلام والرؤى. ثم تطورت التأويلية الكلاسية في منطلقاتها اللغوية إذ جعلت قواعد التأويل تنطلق من الجانب اللغوي في النص، فاهتمت بكيفية تصرف النص في كلية اللغة. وبكيفية تشكل المعرفة المتضمنة في النص بوساطة اللغة، وبهذا تكون مهمة التأويلية عند الكلاسيين فهم النص كما قدمته لغته، وقد شكلت هذه المدرسة دائرتها التأويلية على النحو الآتي:



وتعني دائرة التأويلية الكلاسية هذه أننا كي نفهم العناصر الجزئية في النص (أي لغته) لابدّ أولاً من فهم النص في كليته، وهذا الفهم في كليته لابدّ من أن ينتج عن فهم العناصر الجزئية المكونة له.

II: 2: بدأت التأويلية الرومانسية مع شلايرماخر (1768–1834م) الذي كان له الفضل الأول والأكبر في فصل التأويلية عن التأويل، بعزل التأويلية عن النص اللاهوتي

وحصرها بالنصوص الدنيوية الناسوتية. وتتلخص نظرية شلايرماخر التأويلية بأن لكل نصٍ جانبين: لغوي موضوعي يتمثل في الجانب اللغوي للنص، أي في لغته، وهو جانب مشترك بين المؤلف والآخرين العارفين بلغته وجانب نفسي ذاتي يتمثل في فكر المؤلف وذهنيته، ويقوم التأويل عند شلايرماخر على موهبة لغوية من جهة، وعلى قدرة على النفاذ إلى الطبيعة البشرية، أي إلى فكر المؤلف ونفسيته من جانب آخر، فالنص عنده نتاج نفسي تؤثر فيه طبيعة اللغة وهذا الجانب النفسي يعتمد على ضرب من التنبؤ يقوم به المؤوِّل وقد اشترط شلايرماخر وجود هذا العنصر الحدسي التنبؤي إلى جانب العنصر اللغوي، ولذلك سميت هذه المدرسة رومانسية لأنها محاولة لاكتشاف العالم الداخلي للمؤلف وانفعالاته ومشاعره الداخلية حين أخذت منحىً سيكولوجياً قام على ثلاثة تقابلات يؤدي كل منها إلى الآخر:

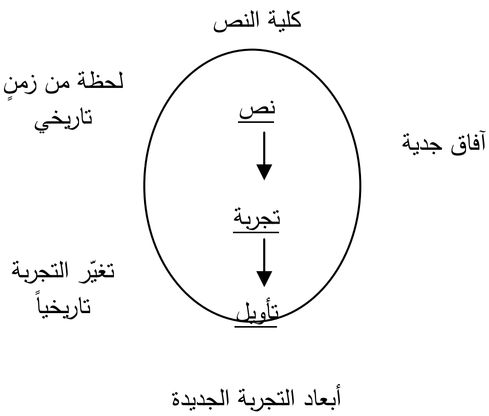
الموضوعي/ الذاتي ← اللغوي/ النفسي ← التاريخي/ التنبؤي

لم تتوقف المرحلة الرومانسية من تطور التأويلية عند آراء شلايرماخر تعدتها إلى آراء دلتي 1833–1911 (أو دلتاي، أو دلتي كما تعوّد بعضهم تعريب W.Dilthey)، وقد تميزت تأويلية دلتي بانجذابها نحو النوايا والتقمص العاطفي والذاكرة وخبرة القراءة، وانطلقت من مقولة أنَّ فهم الكائنات البشرية يعني فهم تعبيراتهم الثقافية، وأن النص يتقمّص عاطفياً هذه التعبيرات الثقافية التي تكشف علم النفس الاستبطاني والحدسي،وتوجهت تأويليته نحو الرد على الوضعيين، فركزت على تمييز العلوم الإنسانية من العلوم الطبيعية[2] ، باعتبار أن مادة العلوم الإنسانية هي العقول البشرية، وهي مادة مُعطاة وليست مشتقة من الطبيعة. وأقام ديلتي تأويليته على أساسين: أساس معرفي يعني أن كُلْ معرفة قائمة على التجربة، والتجربة ونتائجها مشروطان بالوعي، التجربة تعني الحياة المعيشة وما يتشكل عنها من إدراك ذاتي وموضوعي، الذاتي هو الحياة المعيشة، والموضوعي هو اللغة في اعتمادها على وظائفها التواصلية، فاللغة أداة الموضوعية التي تعطي القدرة الفنية الفائقة على الإفصاح عن الحياة الداخلية والخارجية وتكتسب معنى أوسع من معنى النص المجرد، ويرفض ديلتي فكرة المعنى الثابت في النص (الأدبي أو

[2] وهو ما أشار إليه د. فؤاد عبد المطلب في الحاشية رقم 4 من بحثه حين قال: "يبحث ديلتي عن الاستقلالية المنهجية للعلوم الإنسانية أو علوم الروح حسب تعبيره، وهذا ما حثّه على إجراء موازنة أشمل بين علوم الطبيعة وعلوم الروح، من أجل فهم علوم الروح وموضوعها الإنسان...

التاريخي)، فالمعنى يقوم عنده على مجموعة من العلاقات تبرز في النص في فترة محددة من الزمن، لأن تجربتنا تتغير مع الزمن لتكتسب دائماً أبعاداً جديدة، ولذا لن يكون المعنى في الأدب والتاريخ معنى موضوعياً تماماً ولا ذاتياً تماما، لأنه في حالة تغير مستمر ما دامت العلاقة بين المؤَوِّل والموضوع المؤوَّل علاقة متغيرة في الزمان والمكان.

وهكذا تحددت دائرة ديلتي التأويلية على النحو الآتي:



II: 3: بدأت التأويلية الفلسفية بالتشكل مع ظهور النظرية الظاهراتية phenomenology أو الفينومينولوجيا[3] عند انتهاء القرن التاسع عشر وبدء القرن العشرين مع علمين من أهم أعلامها هما مارتن هايدغر (1889–1976) وهانز غادامر (1900–1987) ثم تابعت تطورها على يدي هوسرل وهارتمان. وقد أقام هايدغر تأويليته انطلاقاً من أن وظيفتها ليست البحث عن منهج للفهم بل البحث عن معنى الفهم وحقيقته نفسه، فالتأويلية بحث عن حقيقة الفهم لا عن معيار لتقويمه، ولذلك لجأ إلى الظاهراتية لأنها فلسفة تنطلق من أن الأشياء تظهر أو تتجلى كما هي من دون فرض مقولاتنا عليها، ولسنا نحن الذين نشير إلى الأشياء أو ندركها، بل الأشياء نفسها تكشف لنا نفسها من خلال اللغة والكلام، إذ ينفتح العالم أمام الإنسان من خلال اللغة؛ الإنسان يفهم اللغة، بل يفهم من خلال اللغة، لذا فإن اللغة ليست وسيطاً، بل هي التجلي الوجودي للعالم، وبهذا تصبح اللغة طاقة وجودية تنظم وجود العالم والإنسان معاً، فتكف اللغة عن أن تكون أداة تواصل لتكون أداة معنى، ولن يكون النص تعبيرا عن حقيقة داخلية، بل تجربة وجودية، وتصبح التأويلية الظاهراتية عملية فهم وجودية، تشير إلى أننا لا نلتقي بالنصّ خارج إطار الزمان والمكان، بل نلتقي به في ظروفٍ محددة ليثيرَ أسئلة تمسّ الأساس الوجودي (الكينوني) فيه لنصل من خلالها إلى حقيقة معناه. إن الإشكالية

(3) اختصر د. حفناوي بعلي تسميتها إلى فينومولوجيا وأظن أن اختصاره يجانب الدقّة.

الأساسية في تأويلية هايدغر تكمن في أنها لا تفصح عن رؤية المبدع لواقع محدد في لحظة تاريخية محددة، ولكنها تفصح عن وجوده بمعناه الفلسفي، عدا عن أنها أبقت إشكالية ذاتي/ موضوعي قائمة من دون وضوحٍ في العلاقة بين طرفيها: الذاتي والموضوعي.

ركزت تأويلية غادامر البحث في معضلة الفهم باعتبارها معضلة وجودية، فتجاوزت إطار البحث في المنهج لتشتغل على تحليل عملية الفهم ذاتها، وميّز غادامر ـ كما أشار إلى ذلك د. حفناوي بعلي بوضوح ودقة ـ بين نوعين من الفهم: الفهم الجوهري، وهو فهم محتوى الحقيقة التي تتكشف بقراءة النصوص. والفهم القصدي، وهو فهم مقاصد المؤلف وأهدافه. ويشير غادامر إلى أن عملية التلقي ليست إلا عملية مشاركة وجودية تقوم على الجدل بين المتلقي والعمل لنحصل على معرفة لا تكمن في العمل ذاتها ولا في تجربتنا وحدها، بل إنها مركب جديد ناتج عن التفاعل بين تجربتنا والحقيقة التي يجسدها العمل، ولا نحصل على هذه المعرفة إلا إذا تجسدت تجربة المبدع الوجودية في وسيط ثابت هو الشكل، الذي يجعل عملية المشاركة ممكنة. ومع هذا فإن فهم النص لا يعني فهم تجربة المؤلف، بل يعني فهم تجربة الوجود التي تفصح عن نفسها في النص.

تأثرت التأويلية الظاهراتية عند هايدغر بالوجودية، وعند غادامر بجدلية هيغل المثالية، ولذا كانت التاريخانية عندهما تعني تراكماً لخبرة الوجود في الزمن، ولا تعني التاريخانية المشروطة بالوجود المادي لجماعة إنسانية في ظروفٍ اقتصادية واجتماعية محددة لتكون هذه التاريخانية مثالية متعالية مما دفع بالباحثين المعاصرين نحو العمل على تأويلية جديدة معاصرة.

II: 4: بدأ البحث عن تأويلية جديدة معاصرة مع بول ريكور في فرنسا، وبيتي Betti في إيطاليا وهيرش في أمريكا. وقد سعى هؤلاء، كلٌّ على حدَه، إلى نظرية تأويلية موضوعية في المقام الأول، أي أنهم سعوا إلى علمٍ يصوغ قواعد وقوانين تعصم من سوء الفهم فوجدوا ضالتهم في الفيلولوجيا التي أرست الأساس في تأويلية هذه المرحلة المعاصرة. كان ريكور يعتقد أن التأويلية "تقوم على اختراق السياج اللغوي للنص" ـ كما أشار د. حفناوي بعلي في بحثه ـ ويتم ذلك حين "نقطع مع البحث عن المقاصد والنيّات المختفية خلف النص، ونتجه نحو الأشياء التي يقولها، ونحو العالم الذي يفتح علمه..."[ص19 من الملف]. ولتحقيق ذلك قسم ريكور العلامات في النص إلى قسمين: علامات أُوَل وعلاماتٍ ثوانٍ. فالعلامات الأول نافذة على العالم، والعلامات الثواني حقيقة زائفة يجب الكشف عما وراءها لأنها لا تشف عن المعنى بل تخفيه، والعلاقة عند

ريكور بنية من الدلالة يدل فيها المعنى الأولي والمباشر على معنى ثانوي مجازي غير مباشر لا يمكن الوصول إليه إلا من خلال المعنى الأول، فالمعنى الأول، الظاهر والحرفي ليس زائفاً ولكنه وسيلتنا الوحيدة للوصول إلى المعنى الباطن. يؤسس ريكور تؤيليته الفيلولوجية انطلاقاً من أن الحدث اللغوي يتجلى في الجملة، وليست الجملة مجموع كلماتها، بل كينونة مستقلة. والحدث اللغوي يشير في جانب منه إلى المتكلم، ومن جانب آخر إلى الكلام، ليقوم بينهما تأثير متبادل. وينتقل ريكور من مستوى الكلام إلى مستوى النص المكتوب الذي يحمل في طياته استقلاله الذاتي من حيث دلالته حتى لو أشير إلى كاتبه. وأكد ريكور أن مهمة التأويلية النفاذ إلى عالم النص وحلّ مستويات المعنى في النص وتعدد مستوياته.

أما هيرش ـ الأمريكي ـ فقد قامت تأوليته الفيلولوجية على التفريق بين المعنى meaning والمغزى ـ أي الدلالة ـ significance، فالمعنى ثابت والمغزى يتغيّر، ومهمة التأويلية هي الوصول إلى مغزى النص الأدبي، أما معنى النص الأدبي فهو مهمة التفسير. وأقام هيرش تقابلاً تأويلياً أول: المعنى/ المغزى، ليستنتج منه تقابلاً ثانياً: القصد/ الدلالة، ففرق بذلك بين المعنى الذي أراده المؤلف، أي القصد، والدلالة الحقيقية الكامنة في النص، وهي المهمة الأساسية في التأويلية.

أما بيتّي Betti ـ الإيطالي ـ فقد أكد أن التأويلية يجب أن تركز في درسها على دلالة النص لتكون دراسة موضوعية لا دخل لها في رؤية أيٍّ آخر، ولا يمكن أن يتم ذلك إلا بوساطة التأويلية الفيلولوجية التي تقوم على مقولاتٍ لسانية. فالمنهج الفيلولوجي ـ برأيه ـ هو المنهج الأمثل في البحث التأويلي.

وهكذا سعت التأويلية الفيلولوجية إلى تبني نموذج فيلولوجي يجعل من التأويلية علماً لا يقل في علميته عن مناهج العلوم الطبيعية ومنظوماتها.

II: 5: وبَعْدُ..! هل توقف الشغل على التأويلية والبحث فيها وفي إشكالياتها، خصوصاً إشكالية علاقتها بالقراءة والتلقي في الوقت الراهن، وهو ما حاولت أبحاثٌ ثلاثةٌ في الملف أن تتناوله؟

إن إعادة الاعتبار إلى القارئ الذي استُبعد من التأويلية المعاصرة كان الهم الأول للتفكيكية والتفكيكيين. وكي يحققوا ذلك بدأوا من اللغة والعلامة اللغوية، فإذا كانت اللسانيات البنيوية قد رأت أن دلالة العلامة ناتجة عن اتحاد لا ينفصم بين الدال والمدلول، أي عن التحامٍ بينهما، فإن التفكيكيين وعلى رأسهم أمبرتو إيكو وجاك درّيدا لم يروا العلاقة بين طرفي العلاقة: الدال والمدلول، علاقة اتحادٍ بل علاقة تقوم على مسافة بين الدال ومدلوله، الأمر الذي

يُحدث فجوة يجري فيها اللعب الحر للمدلولات وتتحقق لا نهائية الدلالة، بحيث تصبح كل قراءة قراءة جديدة. والنص عند درّيدا ليس وحدة كتابية مكتملة، بل شبكة معقدة من الاختلافات والأسئلة، تترك فراغات بينها تملؤها أجوبة القراءة، بمعنى أن معنى النص يُنشِئه القارئ، فمعنى النص وبنيته ينتجان عن التفاعل مع نص القارئ الذي يأتي إلى النص محملاً بتوقعاته. ويرى أمبرتو إيكو أن نشاط القارئ نمط استدلالي والقراءة نمط تأويلي يقوم على الاستنباط والتكهن والاستنتاج. ويرى أيضاً أن العلامة اللغوية تدمج سلسلة من الخواص التي ينبغي أن تساعدنا في إنتاج المدلولات من جديد، بدَل أن تشير مباشرة إلى الدال الذي يحملها. أما إي. د. هيرش ـ الذي انتهى إلى التفكيكية ـ فيرى أن التأويلية امتلاكٌ لصلاحية القراءة إذ ينبغي لكل قراءة أن تتمتع في المقام الأول بملاءمة داخلية تتوافق مع الملاءمة في العمل كله، عندها تصبح قراءة تأويلية. تعتمد القراءة التأويلية، إذن، على مبدأ الملاءمة الذي يعني تحقق الحدود الدنيا من غياب التناقض، إذ يؤول كل مظهر من مظاهر النص تبعاً للملاءمة مع الكل، وليست الكلية العضوية هذه مجرد مجموع للميزات اللسانية أو الأسلوبية أو غيرها، بل هي نظامٌ ملاءمة، فالفراغ الذي يملؤه التأويل خلفية حرمت من الملاءمة الموضوعاتية. القراءة التأويلية تفترض قارئاً قادراً على ملء الفراغ بالمشاركة في النص والتطابق معه، وهي قراءة تركز على حرية القارئ الذي يستطيع أن يملأ فراغ النص. وقد حدد أمبرتو إيكو دور الفراغ في النص وضرورة ملئه عندما قال: "إن النص آلة كسولة تتطلب من القارئ عملاً حثيثاً على ملء الفضاءات التي لم يُصرح بها، أو التي صرِّح بها كي تبقى فارغةً يملؤها المتلقي"، والفراغ يخلق أفق التوقع الذي يعني تكيفاً فعّالاً مع النص، والقراءة التأويلية تتطلب دائماً التمييز بين الأفق الحاضر الذي يبقى في تشكل دائم، وأفق التجارب الماضية. ويرى إيكو أن القارئ النموذجي هو الذي ينشئ توازياً مع أفق التوقعات المتعلقة بالممكن السردي الذي يظهره النص. يشير هانس روبرت ياوس إلى أن التلقي هو إعادة تشكيل أفق توقع يستطيع تأويل النص. ويقصد أفق التوقع "نسق الإحالات القابل للتحديد الموضوعي، الذي يَنتج في كل عمل باللحظة التاريخية التي ظهر فيها عن ثلاثة عوامل أساسية: تَمَرُّسُ الجمهور السابق بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل، ثم أشكال وموضوعات أعمالٍ ماضية تُفْتَرضُ معرفتها في العمل، وأخيراً التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية، بين العالم الخيالي والعالم اليومي"[(4)]

(4) هانس روبرت ياوس. جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي. ترجمة: رشيد بنجدو.

.

إن التلقي "تأويل جديد للنص الأدبي يروم استجلاء سمات التفرد والإبداع فيه (أو نقيضهما: الاتباع والابتذال) لا باستنطاق عمقه الفكري في حدّ ذاته، أو وصف سيرورة تشكله الخارجي كما هي في ذاتها، وإنما بتحديد طبيعة وقعه وشدّة أثره في القارئ"[5] .

III: مسألة ثالثة تثيرها إشكالية التأويل في الخطاب العربي المعاصر كما وردت في الملف، وهي إشكالية تقوم على اختلاف منهجي ذكرته في أول حديثي عن المسألة الثانية، حين أشرت إلى ضرورة الربط المنهجي بين التعاقب (الدياكروني) والتزامن (السينكروني) ربطاً تلازمياً يحدد فيه التعاقب موقع الظاهرة في سيرورة الزمن، ويوصفها الثاني في لحظة ثابتة منه، إذ لا يكفي العرض التاريخي أو تعداد من أسهم في دراسة التأويل والتأويلية مع نبذة عن دراستهم. وانطلاقا من ذلك أدّعي أن تصنيف الدراسات التأويلية العربية وفقاً لما ذكرت أقرب إلى المنهجية والدقة. ومن السهل والواضح التمييز بين مجموعتين في هذه الدراسات، الأولى منها تنظيرية، والثانية تطبيقية. ويمكن أن نميّز في المجموعة التنظيرية ثلاث فئات على النحو الآتي:

الفئة الأولى: قدمت مفهوم التأويلية كما أُسس له في الغرب بدءاً من شلايرماخر وهايدغر وصولاً إلى بول ريكور وتأويلي ما بعد الحداثة. ويقف على رأس هذه الفئة الدكتور مصطفى ناصف في كتابه نظرية التأويل.

الفئة الثانية: انطلقت في تحديدها للتأويلية من البلاغة العربية لتصل عبرها إلى الهرمينوطيقا، وأهم ممثلي هذه الفئة الدكتور محمد مفتاح في كتابه: التلقي والتأويل.

الفئة الثالثة: زاوجت بين الاتجاهين منطلقة من تأسيس فقهي للتأويل تمييزاً له من التفسير لتصل إلى نظرية الهرمينوطيقا المعاصر عربياً، وأهم علَمٍ في هذه الفئة هو الدكتور نصر حامد أبو زيد، وخاصة في كتابه: إشكاليات القراءة وآليات التأويل.

أما المجموعة الثانية من الدراسات التأويلية فهي تلك التي لجأت إلى التطبيق، وهي كثيرة لا يكاد يخلو منها عدد من الدوريات العربية المتخصصة في حقول اللغة والأدب، والنقد مثل فصول، وعلامات، والموقف الأدبي، وغيرها، ولعل أفضل مثالٍ عليها كتاب الدكتور عبد العزيز بومسهولي، "الشعر والتأويل: قراءة في شعر أدونيس".

IV: المسألة الأخيرة في قراءتنا هذه هي ضرورة التمييز بين التأويل (interpretation)

المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة 2004. ص:44.

(5) رشيد بنجدو. مقدمة ترجمة كتاب: جمالية التلقي، لياوس. ص:14.

والتأويلية (Hermeneutic) فقد التبس الأمر بينهما في البحث القيّم والمهم الذي كتبه الدكتور سمر روحي الفيصل، وجاء في البحث أن "التأويل ضرب واضح من التلقي، يختلف لدى الزمخشري المعتزلي عن الرازي الأشعري عن القشيري الصوفي..". ومن الواضح هنا أن المقصود هو التأويل (القديم) لا التأويلية (الهرمينوطيقا) التي كانت مجال البحث في الملف، فالتأويل (القديم) ـ وسنزيد من التمييز بينه وبين التأويلية بإضافة هذه الصفة النافلة (قديم) إليه إذ إنه قديم حديث ـ يختلف في أهدافه ووظائفه عن التأويلية، لأن هدفه الأساسي هو الرجوع بأغراض النصوص إلى مظانها أو منطلقاتها الأولى، وبذلك تصبح وظيفته هي فقد الدلالات عبر الاعتناء بمركزية الدلالة وزمنها، وهو ـ أي التأويل القديم ـ مرتبط بمركزية في الرؤية تمليها مؤسسة مرجعية تحدد اشتراطات الفهم، وهو ما تحررت التأويلية منه تماماً، لأن التأويل (القديم) مفهوم ترعرع في الفكر الديني، وظل يتراوح بين الفوز بثقة المؤسسة الدينية تارة وسخطها تارة أخرى.. وإذا أردنا تعيين حد الاصطلاح فنجد الكفوي يقول: "التأويل ما يتعلق بالدِّراية، والتفسير ما يتعلق بالرواية"، أما "لسان العرب"، فقد أشار إلى أن "المراد بالتأويل نقل ظاهر اللفظ عن وضعه الأصلي إلى ما يحتاج إلى دليل لولاه ما تُرك ظاهر اللفظ)، فإذا اتفقنا أن هذا التعريفين يضمنان حدّ الاصطلاح ـ كما يرى د. الفيصل ـ نستطيع القول إن آليات التأويل تختلف عن آليات التأويلية اختلافاً بيّناً كما يتجلى في أبحاث الملف أولاً وفي قراءتنا المتابعة له ثانياً. وانطلاقاً من هذه المقدمة نقول إنه لا يجوز جعل التلقي، وفقاً لمفهومات نظريات التلقي والقراءة والتأويلية، مصدراً للتأويل (القديم)، لأنها مسألة لا تصح منهجياً، إذ إنها تخرج عن هذه النظريات المذكورة. ومثل هذا الاستعمال للفظ "التأويل" والقول بأنه ضرب من "التلقي" والتمثيل له بآية ﴿والضحى والليل إذا سجى﴾ على أنه اصطلاح ونظرية، إنما على أنه لفظ في متن لغوي له دلالته التداولية لا الاصطلاحية.

ختاماً.. هل قدمت هذه القراءة إضافة جديدة؟ نقول: ليست مهمة مثل هذه القراءة تقديم جديد، ولم تكن لتبغي ذلك، فأصحاب البحوث أساتذة أكاديميون أكفاء، وبحوثهم ودراساتهم أغنت وتغني المكتبة العربية، لكننا أردنا منها أن تكون حواراً (تأويلياً)، وإذا لم تنطبق عليها خصائص الحوار، كما قد يرى بعضهم ممن لا يعتقد أن الحوار يقوم على حرية الرأي والحق في الاختلاف ـ لا الخلاف ـ فإننا نقول، معتمدين على مفهومات نظرية القراءة التأويلية، إنها إعادة إنتاج، لكنها إعادة إنتاج من منظور ورؤية قد تختلف في شيء مع منظور الملف ورؤيته، إلا أنها، على ما أظن، تبقى قراءة تغني القارئ وتؤكد

كفاءته القرائية.

❑❑

واحـــــة الشــعر

قصائد مؤنّثة

د. صالح الرحّال

الأسطورة

فُسحَةٌ وفضاءٌ يمدُّ العروقَ بما يُشتهى،
بالأغاني وبالرقص حولَ الإلهِ الحجَرْ.
يَشدُّ الفؤادَ بأمراسِ ضوءٍ إلى ذروةٍ ها هناكَ،
هنالكَ، أبعدَ.. أبعدَ ممّا يظنُّ البشَرْ.
ويُعطي الأزاميلَ حقَّ التصوّرِ والنحتِ،
آناً... إلهٌ مُعرّى على هيئةٍ آدميّهْ،
وآناً... إلهٌ يشكُّ الخصومَ بسيفٍ عظيمٍ،
ويصرعُ بالقوسِ والسهم ذاكَ المُجدِّفَ
مَنْ قالَ: لا....
وآناً.. إلهتُنا الأنثويّهْ....
بوجهٍ حكيمٍ، ووجهٍ صبوحٍ، ووجهٍ....
يفوحُ من الصخرِ عطرُ الأنوثةِ والخصبِ
والجَسَدِ المُفتدى
هنالكَ يومُ البذارِ، ويومُ الحصادِ،
ويومُ البغاءِ المقدّس،
يومُ النزولِ، ويوم الصعودْ.
هنالك أشياءُ يرسمُها المتعبونَ
تَلوحُ بأعماقهم
فُستُقاً ونبيذاً وأنثى على بابهم تنتظرْ.
هو الله في كلِّ يومٍ لهُ الشأنُ والشكلُ
والفكرةُ المُرتَجاةُ،
وحُبٌّ يذوبُ على ريشةِ الشّعرِ،
حتّى كأنّ الأساطيرَ . كلَّ الأساطيرِ . مِرآتُهُ المزمنَهْ.
يُذَوّبُ طَلَّ الخزامى، ويسكبُ دمعَ الأيامى،
ويَقطَعُ بالسيفِ ذاكَ الشقيَّ،
ويَفتَحُ صومعةً ها هناكَ لمجموعةٍ طيّبينْ.
وتَبعدُ تلكَ الأساطيرُ فينا،
وتصغُرُ، تمضي، تُزيحُ المكانَ
لأسطورةٍ قادمهْ.
ويكبرُ ذاكَ الخفيُّ المُهابُ الجليلُ

ويملؤنا أسئلهْ.

***

البوّابات

كانت الأولى نداءَ الله فينا منذُ عصرِ النشأةِ الأولى،
وكانت أُحجياتْ.
كلّما تَصعدُ مِرقاةً ترى اللُغْزَ قريباً.. وتراهْ
مرّةً سنبلةً في موسمِ القمحِ مليئهْ،
وتَراهُ زَعْتراً، والخيلُ قد جُنّتْ من الخضرةِ،
والأرواحُ والأشذاءُ من كلّ الجهاتْ.
ثمَّ في بوابةٍ أخرى ترى العسكرَ،
والحاكمَ والسَوطَ المؤدلَجَ واللغاتْ،
وترى بَلْبلةَ الحرفِ ببابلْ،
وترى كلَّ القبائلْ
وعلى ثالثةٍ: دمعَ اليتامى ونُواحَ الثاكلاتْ والأراملْ
كلُّ منْ ضاع لها بَعْلٌ على بوّابةِ الموتِ،
على بوّابةِ الحاكمِ،
في ليلِ الزنازينِ العقيمْ.
يا إلهَ المسألهْ
إنّها الرابعَة، السابعَة، الألفُ التي لا تنتهي المأساةُ
إلا لتقومْ،
أنتَ قيّومُ السماواتِ
وقيّومٌ على الأرضِ وعطرٌ ورحيمْ.
صنّفونا يا أبانا ثمّ قالوا:
ذاكَ كافرْ،
والذي لا يدخلُ الجُبَّة فاجرْ،
آخَرٌ في آخِرِ الصفِّ رجيمْ،
صنّفونا بالحواسيبِ، بحرفِ الأبجديّهْ،
بالدياناتِ العليّهْ،
بالعروقْ،
بغنيٍّ فوقَ أكوامٍ من الأسمالِ،
بالعسكرِ، بالقوّادِ، بالأحزابِ
بالخطِّ الذي يقسمُ أرضَ الله نصفيْنِ، ولكنْ....
نِصفُها الأشهى شَمالٌ وجمالٌ واشتهاءْ
نصفُها الأسفلُ أشياءٌ، هَباءْ
يا إلهَ الضُعفَاءْ
أيُّ بابٍ سيُنجّي هؤلاءِ البؤساءْ؟؟.

***

المرأة

إنّها الأصلُ، واوُ الجماعةِ، نونُ الإناثِ....
ابتداءٌ لنا ومصيرٌ يضمُ الحياةَ،
يضمُّ القبورَ، يضمُّ النشورْ
إنّها الكرمة التي ابتدا آدمٌ جدُّنا واشتَجَرْ،
كلُّ آمالهِ، كلّها كلُّها،
وكلُّ شقاءاتِهِ وكلُّ الذي خَطَّهُ أوْ بناهْ
إنّها ملحمةْ،
وحروبٌ، ينابيعُ من كوثرٍ،
وسماءٌ معبّأةُ الشوقِ والمعجزاتِ،
وتفجيرُنا دائماً في الطريقْ.
رفيقةُ رحلتِنا كلّها وخاتمةُ للمآلْ
لها وحدَها كلُّ هذا النشيدِ
الذي هزّني، مدّني واصطفاني،
اصطفيتُ الحروفَ وعبّأتُها
وابتدأتُ بها غابةً من نخيلْ.
لها وحدها ذلك العمرُ أفنيهِ
لا وجعي مُنتهٍ،
لا الشموسُ التي راودتني تُمكّنني أوْ تزولْ
وتبعُدُ في البالِ تبعدُ
حتى كأنّ المسافاتِ ما بيننا مُستحيلْ
وتقرُبُ تقرُبُ حتى تداخَلَ ذاكَ الشَهيقُ
بذاكَ الزفيرِ، الشرايينُ والروحُ
والرئةُ الواحدهْ.
كما دمَجَ الله ذاك التُرابَ العَلِكْ،
وأنشأهُ واحداً
ثمّ في سيفهِ شَقَهُ قطعتينْ،
تلوبانِ في ذا الفضاءِ وكلٌّ تُكابدُ
حتى ترى نصفَها المُستترْ
سلامٌ لها يومَ كانت على صدْرِ جدّيَ
ضلعاً تغطيهِ مثلَ السماءِ
تُصفّي لهُ صدرَهُ من ظنونْ،
سلامٌ لها في طريقي إلى غايتي،
في اشتباكي مع الموتِ، في وقفتي المقبلهْ،
سلامٌ يُوحّدُنا من جديدٍ،
ويَفتَحُنا مثلما الأرضُ تُفتَحُ للأقحوانْ،
فيخرجُ منها النهارُ، الشموسُ التسابيحُ،
يخرجُ منها الزمانْ.

❑❑

مئة حالة للقمرِ

د. شاكر مطلق

مختارات من مجموعة نصوصٌ على نمَط شعر الهايكو اليابانيّ
ـ كتابٌ قيد الإعداد للطَّبع ـ

ـ 1 ـ

مِنْ شِقِّ جدارِ الزِّنزَانةِ
يتسلّلُ نورُ القمرِ
السَّجينُ يتسلَّلُ إلى الفراشِ؟!!.

ـ 2 ـ

نورُ شِرَطيُ الليلِ كشفَهُ مُتلبِّساً
سارقُ غُصنِ الكرزِ المُزهرِ
أطْرَقَ في حياءٍ

ـ 3 ـ

أيقظَهُ صُراخُ العاصفةِ المَاطرةِ
لمْ يَجدْ الشَّمعةَ في العَتمةِ
فمَدَّ لهُ، برفْقٍ، قِنديلَ القصيدةِ.

ـ 4 ـ

ماذا يُخبِّئُ وجهُكَ السِّريُّ عنَّا؟
لا نرى إلا ضياءً
هل نرى شكلَ الظلامْ؟

ـ 5 ـ

في المعبدِ الجبليِّ تَدقُّ الأجراسُ
على ظلامِ المُنحدرِ، صاعداً،
يخفِقُ جَزِعاً، قلبُ الشاعرِ الجوَّالِ

ـ 6 ـ

يومانِ ويكتملُ القمرُ.
الحبيبةُ لنْ تحضرَ قبلَ أسبوعٍ
واحسرتاهُ على ليلةِ إزهارِ الكرزِ!

ـ 7 ـ

سالتْ فِضَّتهُ على رِمالِ الانتظارِ
على الأقدامِ العاريةِ
تلمعُ المسافاتُ... إليها.

ـ 8 ـ

في اللَّيلةِ القَمراءِ يَنشطرُ القمرْ:
نصفٌ يسيرُ إلى الكمالْ
نصفٌ يظلُّ مع الظِّلالْ

ـ 9 ـ

مُتَجمّدٌ نورُ القمرْ

مِنْ خَلْفِ تلكَ النَّافذة

يأتيكَ جَمرُ الذِّكرياتْ

ـ 10 ـ

شاحبٌ نورُ القمرْ

في عَراءِ النَّافذهْ

شاعرُ الحَرفِ النَّحيلْ

ـ 11 ـ

في بِرْكةِ المعبدِ الجبليِّ

توقَّفَ، فجأةً، نقيقُ الضَّفادعِ

عندما أطلَّ مِن بينِ الغيومِ

ـ 12 ـ

مِن كوخهِ الجبليِّ

ظلَّ الظِّلَّ الطَّويلُ يرافقُ الشّاعرَ

حتى بَوّابةِ المدينةِ

ـ 13 ـ

في عيد ميلادي أَتيتَ

ـ كما الحبيبةُ آنَ جاءتْ ـ

دونَ وردٍ أو رداءْ

ـ 14 ـ

في الليلةِ القَمْراء يَغزِلُنا الصَّقيعُ

خُرافةً شتويَّةً

لنَصيرَ نعشاً للرّمادْ

ـ 15 ـ

حتَّى الفيلُ الأبيضُ العظيمُ

يحتاجُ مرةً لأن يتمرَّغَ

في وحولِ القمرِ السَّوداءِ.

ـ 16 ـ

اِهبطْ إلينا...

في الأعالي نراكَ

دوماً صغيراً

ـ 17 ـ

ولاداتُ القمرِ المُتجدِّدة

عَوْدٌ أبديٌّ مِنْ مملكةِ الظَّلامِ

أَمْ مِن كهوفِ الضّياءْ؟!

ـ 18 ـ

أطْفَأَ ناسكُ المَعبدِ الجبليِّ الشَّمعةَ.

كيفَ له أنْ ينامَ

والقمرُ الكاملُ ضيفُ نافذتهِ الآنَ؟!...

ـ 19 ـ

قمرٌ وعاصفةٌ مَطَرِيَّةٌ

انطفأتْ شمعةُ الشاعرِ السَّاهرِ

فكيفَ توهَّجتْ القصيدةُ؟

ـ 20 ـ

الشاعرُ الجوَّالُ نامَ

مُتيقِّظاً نورُ القمرِ

فرأى القصيدةَ في المنامِ.

– 21 –

خطَفتْ جنّيةُ القصيدةِ القنديلِ السّماويِّ
لكنّ مِغزلَها لا يزالُ ـ دونَ عِلمِها ـ
يدورُ فارغاً في الظَّلامِ.

– 22 –

أمام الحانةِ الرِّيفيَّةِ
بُقعةُ نورٍ ملسَاءُ
كيفَ انزلقتْ، هناكَ، القصيدةُ؟!

– 23 –

أيقظَهُ صُراخُ العاصفةِ الماطرةِ
لمْ يَجدْ الشَّمعةَ في العَتمةِ
فمَدَّ لهُ، برفْقٍ، قنديلَ القصيدةِ،

– 24 –

في غابة الوعولِ تتصارعُ الشَّهواتْ
في كوخِ الشاعرِ، لأجلها،
تتصارعُ الكلماتُ...

– 25 –

غابَ القَمرُ في كهفِهِ السِّحريِّ
ليَحلُمَ بالمَعاني
فكيف للقصيدةِ أنْ تَحلُمَ بالخَلاصْ؟

– 26 –

عالياً، رفعَ الشَّاعرُ "لي باي"(*) كأسَهُ
وقالَ للقمرِ، ثَمِلاً
(كُنْ ضيفيَ الأسمى هذا المساءْ).

السطر الأخير مأخوذٌ عن قصيدته الجميلة "جلسة شرابٍ تحت نور القمر" حيث يقول: (... رفعت كأسيَ لأرجو البدرَ/ أن يكون ضيفيَ الأسمى هذه الليلة).

(*) "لي ـ تاي ـ باي" (701 ـ 702)م. هو الشاعر الصيني الشهير الذي يُعتبر أحد أهمِّ شعراء الصين إلى جانب "دوفو" و"تشيوي يوان" (340 ـ 278) ق.م، وهو أحد الشعراء الثمانية الذين أطلق الناس آنذاكَ عليهم لقبَ: "ثمانية أرباب الشعر في الخمر".
للمزيد: انظر كتابنا الصادر بعنوان "لي تاي باي" عن دار الذاكرة في حمص عام 1999 (السلسلة الإبداعية 25) وقدّم له ـ بالعربية ـ الصديق الأديب الملحق الثقافي الصيني السابق بدمشق الأستاذ: وانغ قوي فا".

❑❑

سـر

سمية العبيدي / العراق

الليل يهمي وئيداً
غلاف شمسٍ مذابه
كأساً ينثُّ رؤاه
فيستثير صحابه
ذوائب الروح حالت
شيباً وبعض حكايا
تجترّها عند جوعٍ
وعند شبعٍ مرايا
للروح تجلو الهمومْ
قد ساءلتني رياحي
عن السرى والسرايا
عن غيمتي حيث أغفو
عن حيلتي وحبالي
وجدت حين أفقتُ
صندوق عمري خالي

هل النجوم تدومْ

(فلا قويمتي مالت
ولا جراري سالت
ولا ذيولي طالت
للصمت ضجتي آلت)
فيا لفوز السرابِ

من قبتي وقبائي
نظرت علَّ السماءْ
تزورني لأراها
تهدي لقلبيَ غيمه
بيضاءَ مثل فؤادي
مغسولةً بنداها
كذبذبات بهاءٍ

تهزّني مقلتاها	غذاؤه المستحيلُ
كالطفل في حضن أمّه	وبيته من زُجاجٍ
	إذا هززت يميلُ
	حاربته حول روحي
لو حاورتني شفاهي	والنفسُ تأمر سوء
وانكرت ما عراها	نحرت كلَ خيولي
كالورد غبَّ الربيعْ	كي لا يفرَّ بعيداً
سألتها العفو إنّي	وتستميت الليالي
سأشتري ما أبيعْ	ولا أزال جديداً
فالسرُّ في القلب يلطو	بالزهرِ غطيتُ سرّي
طفلاً بُعيد الرضاعه	ومن عبيرٍ رضعته
أسلمته للمهودِ	وحبّه القلبِ مهدٌ
فطمت عنه الوضاعه	هناك حيث وضعته

فالسرّ ما زال ينمو

❑❑

عاشق الشمس

حسن النَّيفي

مهداة إلى روح الشاعر العلامة يوسف عبيد

آنسْتَ ناراً أم لمحتَ هلالا؟ يا مبصراً خلفَ الجمالِ جمالا
أمْ ضاقَ صدرِكَ من لظى غلوائه فشددْتَ خلفَ البارقاتِ رحالا
مزّقْتَ أسْتافَ الدجى ببصيرة وهتكْتَ عن مخبوئها الأغلالا
ومضيتَ مذهولَ الفؤادِ أهذهِ دنيايَ؟ بئستْ مرتعاً ومآلا
إنّي وحقٍّ من استوى في عرشه وبحقِّ مَنْ قدْ قدّرَ الآجالا
لا النعمياتُ الحمرُ تصبيني ولا أخشى على درن الحياة زوالا
أنا ما خطرتُ على الوجود لأقتفي إثرَ الضلالِ مخادعاً محتالا
علياءُ إيماني ونبلُ مقاصدي هيهاتَ أبغي بعدهنَّ نوالا
وعجلتُ يا ربّي إليكَ ومهجتي عطشى ترومُ السلسلَ الهطّالا
غصصي تسابقني وخَفْقُ جوانحي هَدَراتُهنَّ كأدمعي تتالى
خلفي فتاتُ رغائبي وبمدمعي أطيافُ حلمٍ كمْ يعزُّ مَنَالا
إني على نهج الحقيقة جاهدٌ قَصُرَ المدى في رحلتي أمْ طالا

لكنّني ثرٌّ المخاوفِ ضارعٌ   في باب عفوكَ لا أملُّ سؤالا
ما داعبَتْ عينيَّ شاردةُ المنى   إلاّ زرعتُ بظلِّها آمالا
حلمٌ يشعُّ وألفُ حلمٍ فاحمٍ   وكذا الحياةُ نقائضٌ تتَوالا
يشقى الأبيُّ على القيودِ ويزدهي   رَكْبُ النذالةِ تائهاً مختالا
ربّاه عذراً إن شكوتُ مظالمي   لسواكَ ما بوحي جرى سيّالا
أشرعتَ قلبي إذْ كفْفتَ نواظري   فرأيتُ نوركَ ساطعاً يتلالا
حرنَ البيانُ ـ أبا ضياءٍ ـ مُذْ غدا   نَبْضُ القصيدةِ جَلْمداً صَلْصَالا
حُمَّتْ حروفُكَ فالقصائدُ خشّعٌ   في ظلّ نعشكَ والسطورُ ثكالى
جمَّ المواجعِ كَمْ عليكَ تزاحمَتْ   نُصلٌ تُزاحِمُ في الجراحِ نصالا
شهبُ اليقينِ على يديكَ تقاطرَتْ   ألمحْتَ في لمعانها الأبطالا؟
ذا كعبُ، ذا حسّانُ، ذا ابنُ رواحةٍ   يتوافدون إلى الخلود عِجالا
ذا سعدُ مخذولَ الرجاءِ أَفَجّرتْ   غصصُ النخيلِ بنبضه زلزالا
يا ابنَ الفراتين وجرحي ثالثٌ   غلبَ الأسى في دفقهنَّ فسالا
ما خابَ فألُكَ رغم كلِّ مصيبةٍ   جرَّتْ عليكَ نوائباً وَبَالا
خشعتْ بكفّيك القيودُ أأنتَ مَنْ   عافَ النعيمَ وآثَرَ الأهوالا؟
أَظننْتَ آهاتِ الخنوعِ عزائماً   وظننْتَ أشباهَ الرجال رجالا؟
إنْ يخذلوكَ فما خذلتَ رسالةً   أو يُسْكتوك فما عدمْتَ مقالا
أصهيلُ خيلك يا صلاح الدين أمْ   شهقاتُ جرحٍ في الفجيعةِ غالى

ما استصْرخَ الأقصى سواكَ وما اشتكى   إلاّ إليكَ الجورَ والإذْلالا
يا شاعرَ التوحيدِ كمْ عصرَ الأسى   قلباً وكمْ صهرَ البكاءُ رِمالا
ضاقتْ فِجاجُ الأرض وهي فسيحةٌ   فرجوْتَ أحضانَ الشموسِ مَجَالا
وغزلْتَ من حَبَبِ السنا أنشودةً   فذُبتَ بلحنك رقّةً ودلالا
ولبسْتَ من بردِ الشموس مطارفاً   فازددْتَ من فيض الجلال جلالا
يا عاشقَ الشمسِ السخيَّةِ هل درَتْ   كيفَ احتضنْتَ ضياءَها المنثالا
هذي القوافي لو سفحْتَ لهيبَها   لَهَمَتْ على حرّ الجراح زلالا
نفَرتْ خفافاً في المدى لكنّها   دوَّتْ على هامِ الطُّغاة ثِقالا
يا مونقَ الأفكارِ آثرْتَ العُلا   فسموْتَ فِكْراً وائْتَلَقْتَ خيالا
نلْتَ الرضى لمّا طويْتَ على اللَّظَى   كفّاً، فسابقَ فعلُكَ الأقْوالا
وهَتفْتَ للحق المبينِ فعانَقَتْ   نَجْوَاكَ في عليائها إقْبالا
إيهٍ نجيَّ الحاملين بنبضهم   مُهجاً تَرومُ من الخلود وصالا
مَنْ آثرَ الشمسَ استلذَّ لهيبَها   وأخو الوضاعةِ يعشقُ الأوْحالا

❑❑

على طريق الهند

أنور عمران

هذا أنا . لا صورتي في الماء..
يُشبهني انكسارُ الضوءِ في غَبَشِ البحيرةِ
.. ريثما تجدُ الطبيعةُ نرجسي.
....
....
أنا لم أكنْ ذكراً بما يكفي
.. لتحفظَني الأنوثةُ
لم أكنْ أنثى بما يكفيْ..
.. لأرفعَ لعنةَ الأسرار عن هَوَسِ البذارِ،
قيامتي قربي، وقربَ البابِ،
أعرفُ قاتلي،
وأقولُ:
أَقْبِلْ يا حبيبي
قد يُدرِّبُني الغروبُ على متونِ هواجسي؛
....
....

لا شيءَ يحرسُ ساعةَ الأرضِ الدقيقةَ من عقاربِ ثورها،
فاحلجْ بساطكَ من إلهٍ ناعمٍ،
كنْ أبيضاً
كي يقتلَ الشعراءُ أنفسَهم،
وينتقدَ الحمامُ كنائسي.
....
....
ما دلني أحدٌ على الكلماتِ..
صادفتُ الغناءَ على طريقِ البيتِ،
أوقفني،
وأوثقني بتاجِ عروسِه..
سأصيرُهُ/ شيطانَ نفسي مرّةً
أو مرّةً نَفَسَ الحديدِ على الوجودِ
فلا أُمنّي البحرَ بالهندِ البعيدةِ..

لا أُجيزُ الشمعَ،

أو أرمي على ضَجرِ الظلالِ

عرائسي.

....

....

ووزَنتُ أحصنةَ السماءِ

.. لشيعةِ الشعراءِ،

كَذّبتُ الأساطيرَ القديمةَ في عواطفِها..

فلا قابيلُ يقتلني،

ولا امرأةٌ

أُحمِّلها شرودَ الشعرِ عن شفتي،

ولي لغتي..

وفيها ما يُطوِّلُ ليلَ فاختةٍ قليلاً،

أو يُؤخِّرُ عودةَ الراعي منَ النايات..

ما يتوهَّمُ العشاقُ من كَرزٍ وراءَ

المفرداتِ..

ولا عليَّ،

ولا على التعيينِ..

زَيَّفتُ الممالكَ،

وانتصرتُ على غبارِ فهارسي.

....

....

هذا أنا..

وأنا نبيٌّ شاحبٌ..

ضجرَ الملاكُ من الوظيفةِ، فاستقالَ،

ولم تصلني معجزاتي...

لم أُراءِ الماءَ في كَنفِ السماءِ..

. وهكذا تأتي القصيدةُ: .

شارعٌ يفضي إلى شجرِ

المطارِ،

وربما نقرٌ على دفِّ السفينةِ،

يكتفي قمرٌ بألطافِ الكنايةِ

كي يُباغتَهُ الرحيلُ،

ويحفظُ العنقاءَ من تَلفٍ أصابَ الرَّقْمَ:

عدتُ من الرّغامِ إلى الغمامِ،

وريشتي أبدٌ يطولُ..

قيامتي قربي، وقربَ البابِ،

أمدحُ قاتلي، وأقولُ:

أَقبِلْ يا حبيبي

.. كي يُتَوِّجَني الهبوبُ

.. على جديدِ وساوسي.

❑❑

عاصمة الغرباء

عبد السلام المحاميد

يتأرجحُ..
بين الحلمِ،..
وبين قصيدتهِ الخرساءْ
يمشي...
لبلادٍ من بددٍ...
يبحثُ...
عن أرضٍ تشبههُ،..
أرضٍ من وجعٍ أدمنه...
حين هناكَ..
أضاع حقيبتهُ،..
ودفاترهُ الملأى..
بقصائد روحٍ ثكلى،..
وملايين الأسماءْ
كان يغني...
أبداً لامرأةٍ..
سمراءَ
كحنطةِ تلك المسبيّةِ..
يكتبُ...
في عينيها برقاً..

سوف يجيءُ...
من الغيبِ...
ليُعلنها...
عاصمةً للغرباءْ
هل سقطت...
عاصمة الغرباءُ؟
يقولُ المنفى..!!
سقطت..
أغنيةٌ من طللٍ..
كان يضجُّ...
بألف حياةٍ،..
وحياة
سقط الجسد المغلولُ،..
فغادرهُ الظلُ،...
وسربلهُ الماءُ..
سراباً يجري...
في الصحراءْ
كان وحيداً...
إلاّ من دمهِ المسفوكِ..

علانيةً،..
وبقايا امرأةٍ...
كانت تسكبه...
في دمها..
لتظل..
كما كان يسميها..
أميرتهُ الحسناءْ
يمضي الآنَ...
وحيداً...
دون يديها،..
دون دمه المصفّرِ..
على بوابة أرضٍ...
يسكنها البسطاءْ
يشربهُ المنفى،..
وتغادرهُ امرأةٌ حبلى..
بالعشقِ الآثمِ،..
وحطام بلادٍ...
كانت...
عاصمةً للشهداءْ
يحملُ بين يديهِ...
وسخ الدنيا،..
وضجيج الوقتِ،..
وبعض وصايا الحيِّ،..
ويمضي،..
يمضي..
لبلادٍ تحضنُ دمعتهُ...
ينسى فيها...
ذاكرةً،..
وامرأةً،..
ويداً شلاّءْ
يكتب في دفترهِ...
صفحتهُ الأولى...
يبحثُ..
عن أسماءٍ...
شطَّبها النسيانْ
يذكرُ،....
لا يتذكرُ شيئاً...
يكتب للاشيء
قصيدته العصماءْ
وينامْ

❑❑

العبور في طقس الحبيبة ـ الوطن

إسماعيل عامود

*** النشرة العامة:**

ـ قد يطرأ على الرحلة تبدلات ما..

فالرياح الغربية لا تنفع المزروعات ومشاتل المزروعات..

والأولاد سوف لا يلعبون بنشاط في الزقاق الرطب.

ـ النساء يتدثرن بالبطانيات القديمة المثقوبة

بينما الفتيات الصغيرات كَشفنَ عن صدورهن

المبرقشة بالحك، ولطعات الجدري

ـ والعصافير الرمادية.. لَوَّنها هبابُ مداخن

ومدافئ "المازوت" بالسواد الدبق؟!

فلم تستطع التغريد، والزقزقة، إلا فوق الأسلاك البرقية.

ـ من المتوقع، أن لا يكون الليل شديد البرودة

بمقدار ما هو شديد الظلمة.. خاصة

وعيد رأس السنة سيقع في منتصفه هذا العام.؟

ـ لصيادي الأسماك مزاج، وطقس... خاص

مع نشرة لاحقه...

أما أولئك الذين سيسافرون...

فإن "الباصات" الشعبية لا تتسع لتكبرهم..

وتدخينهم ـ المصطنع ـ غالباً

أما الذين يركبون الطائرات المنفوخة.. فهؤلاء

من جنس آخر

بعيد عن كوكبنا الترابي.. هذا..؟!

ـ البحر، عميق الموجة العذراء

والمياه عاليه، تغسل أقدام الأرض، والراقصات الحافيات

أولئك اللواتي يظهرن على شاشة "التلفزيون"

في آخر سهرات كل عيد..!؟

إنهن يهزهزن القدود.. مرافقة
بابتسامة شامته.. ولكنها عذبه
عند الذين يعيشون على مهل...
ـ والرؤية غير طبيعية ستكون، ربما؟
لأن الطقس ليس له أهمية عند الذين يرغبون
اللعب بمقدرات الأمور..؟
ـ درجة الحرارة المتوقعة خلال السفر وفي هذا
النهار العابس:
عند الفقراء والشحاذين: مهمة جداً
مع أنهم لا يسافرون
أما عند الذين سيقطعون المدن المكتظة بالسماسرة
والأحلام المزوقة..
فالحرارة طبيعية، ولا يطرأ على ارتفاعها أي تعديل
مع أن الجوع
يفتك بالكثيرين من بائعي أوراق اليانصيب
ـ أولئك الذين يتكاثرون كالطاعون
ـ مع رفاقهم ـ
من ماسحي الأحذية بأسعار مخفضة..
ـ سيكون الصباح شبه دافئ.!!
ومن بعيد.. ثمة بشائر من الفرح الدامع
سيكون أكثر غبطة عن ذي قبل

لأن الشمس ستحصد الرؤوس بشعاعها الواطئ،
والسفر.. أو القيام برحلات مشبوهة
ستكون سهلة على الذين بحوزتهم عربات آلية
غير مكشوفة.. وسريعة
لكن الاستراحات.. يلزم لها أن تقفل على أصحابها،
ورجال شرطة البلديات، سيطردونني من الحدائق الصَّفِرَة،
لأن الهواء النقي غير مسموح به لأمثالي من
الشعراء المدقعين..!
ـ أما بعد الظهر.. ربما طرأ على الإقليم منخفض
أخلاقي..
فلم يعد للأشخاص الهادئين كرامة في وطنهم...
والأرصفة ستملأ بأشرطة التسجيل المزعجة..
وبالموسيقات الخشنة.. الصارخة في وجه المارة
على الدوام ـ
ـ ..المياه الجوفية ستبحث عن طبقات أرضية يافعه.
والأزهار في الحدائق، يمكن لها أن تبتسم
ولكن، دون أن يكون لها رغبة في الابتسام؟!

*** النشرة الخاصة ـ الجوية:**

ـ الدخول في طقس الحبيبة ـ الوطن

يرعبُ الشعراء المتقاعسين في المقاهي المسمرة

على المنعطفات..؟!

لكنه، يُلهب أولئك الجنود في خنادقهم الأمامية

فلا يكترثون...

ـ الشعر، اليوم في خطر...

والدخول في طقسه يتطلب الأناة

والرغبة بالأحلام المسحوقة

على وسادة الليل..!!

مع ذلك، فالجو الخارجي كثير التقلبات...

أما الجو الثاني، في غلافه الداخلي...

فسيجلب الملاريا والرشوحات

ومرض الروماتيزما، والتقطن..؟!

ـ في كل دقيقة، سيطرأ على القضايا الهامة

تبدلات أهم؟؟

والريح المتمركزة فوق المتوسط، تتحفز

موجات باردة من الصقيع، والحرمان، والتشفي

ستملأ الحقول والأرياف المتواضعه

ـ كتلة هوائية، سخيفة، وبليده...

لا تكترث بالأشجار،

مع أن الموسم بحاجة إلى اعتناء أكثر

من قبل المشرفين ـ على الأقل..

ـ للرعاع، والحالمين، وصيادي المناسبات:

البحر عالي الموج.. والرؤية غير معروفة،

فاحذروا غبش البحر..!!

ـ وهذه أغنيتي.. ادخل بها طقس الحبيبة، الوطن في النشرات:

ـ ..دخلتُ طقسكِ في ومض السحاب ندى

أهادن الريح.. في سيري.. وانتشرُ؟!

وهاجس الشِعر، في قلبي.. يحرضني

وخاطف البرق في الشريان، يستعر

***

دخلتكِ ـ الآن، تحدوني إلى سَفرٍ

منكِ الرعود.. وذاك العاصف الخطر...

أحاور العشب.. في بيداء عاشقةٍ

ما فاتها الخِصب.. مدراراً.. ولا المطرُ

مشيتُ أغرس أشعاري على أفقٍ

من المتاعب.. أجلوها..

واختصرُ..؟!

حرارة الطقس في عِرقي.. أجاذبها

ورؤية البحر ـ في أبعادها الخبرُ؟؟

مدٌّ من القمر الضافي.. يوجهني،

وجزرهُ الصعب ينهاني... فانتظرُ
دخلتكِ ـ اليوم محموماً وفي رئتي
تشابكَ القهر والطغيان والقدرُ
أصارع الريح.. والأنواء تقذف بي
إلى جروف من الأتعاب.. تزدهرُ
حملتُ همك ـ يا همي... ـ
على مضض...
وعاصف الثلج في جنبيَّ.. يندثرُ!!
أقاوم الصعب ـ في حبيك... أصعده،
وأضغط الوجع الطامي.. فينصهرُ!!
أسير صوبك... قد أجتاز عاصفةً..
وقد أجوب دنىً.. ما داسها بشرُ
مُناخُ كونِك، يدعوني، ويدفعني
إلى مدارك، شِعر، صاخب، حذر
يمضي بي الشِعر ـ عبر الحلم.. يحملني
على جناحيْ خيالٍ فيك ينبهرُ!!
وجئتُ طقسك.. في قمرية نسجت
من الغمام، فجوي غيمه عَطِرُ...
ودفتر الشعر، في قلبي، قصائدهُ
وعاصف المطر الزخار... يشتجرُ؟
أراوغ النجم.. كي يأتي.. فأغرسه
على الضفيرة ميناء لمن قهروا
وأرصد الغيم في شِعري.. وأعصره
لعلَّ صَوبكِ في الصحراء.. ينهمرُ..؟
طقس من الحب في عينيك أعرفه
وخاطف البرق في عينيك ينضفرُ..
دخلتُ طقسك في ركب الربيع رؤىً
أجادل الشِعر ـ في يومي ـ وانحسرُ
أجتاز نوءك، لا أخشى مفاوزه
وإن تضافر ضدي
البحر.. والنَّهرُ
لعلَّ عشقك يحيا بي فأزرعه
على الدفاتر شِعراً... شاقهُ السَّهر....

*** درجات الحرارة:**

ـ في المقاهي التافهة التي بلا دخان لفائف،
تحت الصفر...
لكنها ترتفع في الأقبية المشحونة بالانفعالات
الواطئة إلى المعدل غير المعقول،
والشوارع الموارة بالشاردين، والعاطلين
تبقى حتى أواخر الليل بلا إضاءة كهربائية
ـ على رؤوس الجبال، سيكون الزمن دافئاً بارداً
على طريقة سياسة الـ "لا" والـ "نعم"
وما بينهما...

وعندما يتقلب الطقس ويميل إلى الاعتدال.
يكون الشاعر في انسجام تام مع ديوانه الصفر
وتكون المدينة قد أفلتت من قبضة الشجن..

***

آه، أيتها الطقوس المتعاكسة في جسدي
الحبيبة تطلبُ مَهراً..
وليس في سجلات عقود الزواج مكان للمشاكسين..

❑❑

آخر الفواطم

في ذكرى الشاعرة فاطمة بديوي

رضا رجب

لا تظني هذي الحروفَ رثاءَ   أنا في المجد لا أجيزُ البكاءَ
عمرُكِ المستحيلُ كيف أراني   أوجزُ العمرَ دمعةً خرساءَ؟
حسبُ من قد أضاءَ نافذةَ الليـ   لِ عطاءً بأنّه قد أضاءَ
لا تظني والشِّعرُ عندي إلهٌ   أرفضُ البيعَ باسمهِ والشِّراءَ
أنا نارٌ ولا أملُّ اشتعالاً   ورمادٌ ولا أملُّ انطفاءَ
رسمتني على النَّقيضينِ روحٌ   تجمعُ النارَ في يدي والماءَ
يلتقي الليلُ والنَّهارُ بصدري   وأحبُّ الهدوءَ والضَّوضاءَ
لي بلادٌ أحببتُها ذات يومٍ   ورأتني داءً وكنتُ الدَّواءَ
مشَّطتْ شعرَها أناملَيَ العشْـ   ـرُ وكانتْ شريطةٌ حمراءَ
كان قلبي حمامةً أسكنتها   عاصفاتٌ لا تستطيبُ الغناءَ
كان قلبي، ولم أقلْ: كان قلبي   مستجيراً ولا أريدُ الجزاءَ
لم يزدني الصُّدودُ إلا غراماً   وعقوقُ اللّداتِ إلاّ وفاءَ

يعرفُ السّالكونَ ما العشقُ حتى يتمنَّونَ في اللهيبِ الفناءَ
فاعذروني إذا رفعتُ جراحي في يميني للقادمينَ لواءَ
نحنُ جيلُ التجريبِ.. جيلُ طقوسٍ قتلتْ سيبويهِ والفرَّاءَ
قد جعلنا من القصيدة لغزاً وجعلنا حروفَها كيمياءَ
قد أردْنا ما لا يُرادُ فعِشْنا جمرةَ الشِّعرِ غربةً وانتماءَ
ربّما يأخذُ الحواةُ علينا أننا لا نؤلهُ الأغبياءَ
وبأنَّا نقول للصِّ: لصٌ ونُسمِّي كما هي الأشياءَ
نحن جيلٌ يرى الهزائمَ نصراً ونُعادي.. ولا نجيدُ العداءَ
سيفُنا في القتالِ كان كهاماً وخيولُ الفتوحِ كانتْ بِطاءَ
أعجزتْنا حطِّينُ أخرى انتصاراً فاستعضنا عن يومها كربلاءَ
فقا اللهُ أعيناً لم تميّزْ بين من قد أصابَ أو من أساءَ
وعلاجُ الأمور يغدو عسيراً حين يُفتي من يجهلُ الإفتاءَ

** **

صار سوقَ الخرابِ سوقُ عكاظٍ فأقالوا حسَّانَ والخنساءَ
وأقالوا جريرَ والمتنبِّي وأجازوا السِّنادَ والإقواء
وأذلُّوا إمارةَ الشِّعرِ حتى لست تدري من يصنعُ الأمراءَ
فلجانٌ تحدِّدُ الإلقاءَ ولجانٌ تراقبُ الأزياءَ

قد يصيرُ المنافقونَ دعاةً ... قد يصيرون ساسةً.. أغنياءَ
إنَّما الشِّعرُ يوصدُ البابَ ما لم ... يكتشفْ فيكَ رؤيةً سمحاءَ
لعن الله من بذلك أفتى ... فأذل النُقّادَ والشُّعراءَ

** **

أنا في حضرة القصيدة.. هذا ... سرّها الصَّعبُ يفتحُ الأمداءَ
ثغرُها القِرمزيُّ يقرأ ما بي ... ويُهجِّي.. ويستعيدُ الهجاءَ
إنَّها ترسمُ الحروفَ وتمضي ... بهدوءٍ فراشةً بيضاءَ
تعرفُ النَّفسُ ما لها وعليها ... عندما تلبسُ اليقينَ رداءَ
إنَّها.. إنَّها ولا تسألوني ... ربَّ معنىً تجاوزَ الأسماءَ
إنَّها آخرُ الفواطمِ عندي ... خلقتْ مثلَ أمِّها زهراءَ
كتبتْنا على الغمامِ يداها ... فسقينا بشعرها الصَّحراءَ
صوَّرتْ أمَّةً وجيلاً عريضاً ... وسيوفاً بالشِّعرِ زادتْ مضاءَ
نجمةٌ شعَّ في المكانِ سناها ... وأفاضتْ أناقةً وبهاءَ
وردةٌ من تمرُّد يوم كنَّا ... من خرافاتنا نصوغُ الإناءَ
يوم كنَّا نرى النِّساءَ قطيعاً ... ورعاةً يروِّضونَ النِّساءَ
ونرى صوتَها الرَّخيم حراماً ... وخطاها جريمةً نكراءَ
نصفُ قرنٍ أو زدْ عليه قليلاً ... وهي تبني ولا تملُّ البناءَ

شعرُها صوتُ حرَّةٍ لا يُحابي ... أرخصُ الشِّعرِ ما يكونُ إماءَ
صوتُها كان واضحاً ونقيَّاً ... كان ينسابُ عفةً وارتقاءَ
صوتُها كان مثلها عربيَّاً ... كان ورداً يكفِّنُ الشُّهداءَ
كان عصفورةً.. وجدولَ عشقٍ ... ومرايا تريكَ حتَّى الخفاءَ
إنْها تمسحُ الدُّموعَ بكفٍّ ... وبكفٍّ توزِّعُ الأضواءَ
طفلةٌ تسكنُ البراءةُ فيها ... وعلى وشيِ ثوبِها تتراءى
وإذا تمتمتْ تفيضُ السَّواقي ... وإذا أومأتْ تذوبُ حياءَ
هي تاريخُ أمَّةٍ.. ذبحتْها ... قيمٌ تجعلُ الأمامَ وراءَ
وهي تاريخُ أمّةٍ.. كان فيها ... من يرى الحبَّ نعمةً لا وباءَ
فتحتْ . والطَّريقُ كان طويلاً ... وعسيراً . صخورَهُ الصَّمَّاءَ
رسمتْ تدمراً وحسرةَ روما ... وهي تمشي في ظلِّها استحياءَ
ذرفتْ دمعَها لتشعلَ ناراً ... وأناشيدَها لتسقي ظماءَ
صوَّرتْ بالحروفِ سيرةَ مجدٍ ... لجلاءٍ.. والشِّعرُ كان الجلاءَ
وجبالاً وأنهراً وسهولاً ... تمنحُ الطَّيرَ موعداً.. فلقاءَ
ربَّ صوتٍ يفيضُ من صدرِ أنثى ... يجعلُ الكونَ كلْهُ أصداءَ
هي أمُّ البنينَ لفظاً ومعنىً ... وحنيناً وعفَّةً وإباءَ
شِعرُها.. جلَّ شعرُها أن يدانى ... هكذا الحسنُ يولدُ استثناءَ

** **

كان ديوانُكِ الجميلُ صديقي   في زمانٍ يزوِّرُ الأصدقاءَ
كنتِ كلَّ النِّساءِ فيه وكانتْ   فيهِ عيناكِ تُشعلانِ الضيَّاءَ
كان يجري عذوبةً في شفاهي   ويرشُّ العبيرَ والكستناءَ
كان عشقاً.. أمومةً.. كلّ شيءٍ   كان حوَّاءَ.. لم يكنْ حوَّاءَ
ملأته يداك ورداً وقمحاً   يطعمُ الجائعينَ صبحَ مساءَ
وطناً كنتِ واحتمالاً وحيداً   يجعلُ الأرضَ للسَّماءِ سماءَ
قصَّةً كان.. أرجعتْ من جديدٍ   عروةً، وهو يشتكي عفراءَ
كلُّ ما فيهِ رائعٌ.. والقوافي   كوجوهِ الحسانِ كانتْ وضاءَ
علَّمتنا أنّ الحياةَ كتابٌ   ينشرُ الحبَّ بيننا والإخاءَ
وقناديلُ لا أساطيرَ جنٍّ   لضعافِ العقولِ تُهدي الشِّفاءَ
فعليكِ السَّلامُ ما رفَّ جفنٌ   يتحدَّى، ويرفضُ الإغضاءَ

** **

بنتَ حمصٍ.. ومن رأى مثلَ حمصٍ   وضفافِ العاصي هوىً وهواءَ
حضنتْ قبرَ خالدٍ.. واستمدَّتْ   من بقايا سيوفهِ الكبرياءَ
وأضافتْ بالحارثِ بنِ سعيدٍ   لفضاءِ الأمجادِ فيها فضاءَ
بلدٌ يقتلُ الحبيبةَ فيهِ   شاعرٌ جُنَّ غيرةً عمياءَ

ويصوغُ الرَّمادَ كوزَ نبيذ وإذا في الخيالِ نادتْه جاءَ
بلدٌ يعشقُ البساطةَ والطّيْـ ـبَ ويأبى الخنوعَ والانحناءَ
ويصيرُ العُشَّاقُ فيه ملوكاً يلبسونَ التِّيجانَ أو أنبياءَ
وحياةُ الإنسان أنبلُ من أنْ نتفانى فيها أذىً واعتداءَ
إنّه ليس شاعراً وحبيباً شاعرٌ ليس يغفرُ الأخطاءَ
ومن الشعرِ ما يكونُ انتقاماً ومن الشِّعرِ ما يكونُ افتداءَ
وجمالُ الحياةِ عندي وضوحٌ فأزيحوا عن الوجوهِ الطّلاءَ
والذي لا يكونُ طفلاً بريئاً كانَ من عالمِ الجمالِ براءَ

** **

يا عليك السَّلامُ.. يا أمَّ جيلٍ أشعل الشِّعرُ دربَه فاستضاءَ
وحدَه الشِّعرُ.. وحدَه الشِّعرُ يبقى ومتى جاهلٌ يحوزُ البقاءَ؟

❑❑

هواي لا يتحول

محمد ناصر البقاعي

تتساءلين؟!

إذا الزمان قضى علينا بالفراق

وتمزقَ الحُلمُ الذي

صُغناه من نفحِ العناق

ما تفعلينَ.... وما أنا قد أفعلُ؟؟!

حسناءُ إن يتحققِ الشكُ المريبْ

وإذا الزمانُ مشى بنا نحو المغيبْ

وتشتتَ الأمل الذي

صناهُ بالهدبِ الرطيبْ

ما أفعــلُ؟

الموتُ عندي أجملُ

هذا السؤالُ حبيبتي قد حزَ في نفسي الألمْ

وتفجرت عينايَ من أصداهُ دمْ
حسناءُ إن جنَ الزمانُ.. وأمستِ الدنيا حجر
وتبدّد الإشفاق من قلبِ القدر
وبدا الذي عشناهُ قد يتبدل
فالموت عندي أفضل..

تتساءلين؟ وما تظنينَ الجوابْ
أنسيت أني شاعرٌ جازَ الصعاب؟
يهواكِ فوق الأرض أو تحت التراب
لاتسـألي
فهوايَ لا يتحولُ

❑❑

للراشدين فقط؟!

حمدي البصيري

خرجت بثينة من البيت باكية، وهرولت في شوارع واسعة، قبل أن تلج أخرى ضيقة. أبصرها بعضٌ من أهل دمشق. تملّوا جمال جسدها المتلألئ تحت فستانها الأسود الشفيف.

دخلت مكتبة قديمة قرب المسجد الأموي، تفاجأ صاحبها الأعور، حين هبطت بثينة قبوه الرطب، وغاصت في قلب مخطوط قديم. هبط الأعور وراءها، بحث عنها في أنحاء قبوه. أغمض عينه السليمة، وفتحها غير مرّة، وهو لا يكاد يصدق ما رأى.

***

سرّت بثينة كثيراً، حين خرجت مع جميل مساء يوم ربيعي دافئ من بطن مخطوط قديم، تركه مفتوحاً باحث مهمل في قبو مكتب رطب قرب المسجد الأموي. تسكعت مبهورة بجمال أزقة وبيوت دمشق القديمة، زاد من سرورها ترحيب غير رجل بها من رواد مقهى النوفرة.

ـ أحب أن نسكن هنا، ما رأيك؟

وشدّت بيدها جميلاً إليها.

حصل جميل على استكتاب في صحيفة محلية، بمعونة أحد المريدين.. قدّم قراءات لكتب ومجموعات شعرية، وغطى محاضرات وأخباراً ثقافية، وحصل بعد عشرين سنة من الادخار على بيت في الجمعية السكنية للصحفيين.

ازدادت بثينة فرحاً، عندما ركّب جميل جهازاً حديثاً لاستقبال المحطات الفضائية. وصله

بالتلفاز، فبدّد وحدة بثينة نساء ورجال وأطفال.. تكلموا معها، وقصوا عليها آخر الأخبار، وعلموها كيف تعدّ طبق اليوم، وكيف تحافظ على رشاقة قوامها مع هيفا.

عاد جميل منهكاً من الصحيفة. تناول طعامه، وأصغى لعناوين النشرة المحلية المملة. انتقل إلى محطة فضائية، فانفرجت أساريره أمام المذيعة الحسناء. اعتقدت بثينة أنها اللحظة المناسبة. اقتربت منه، وقبل أن تطبع قبلتها على عنقه. تثاءب جميل وتصنّع النوم، وحين علا شخيره، أدركت هروبه المستمر منها. كظمت غيظها الشديد، وهي تحمل أطباق المائدة إلى المطبخ.

في الخامسة مساء، استيقظ جميل، وأنّبها على تأخره عن عمله الثاني. غسل وجهه ومضى مسرعاً.

قلّبت بثينة المحطات بعصبية واضحة.. خرج منها رجال يلهثون خلف كرة مستديرة في ملعب كبير، وعلى المدرجات تجمهر الآلاف منهم مشجعين، وفي محطة ثانية خرج أطفال عراة، رؤوسهم كبيرة وسيقانهم ضامرة، وفي محطة ثالثة، تبادل متحاوران الشتائم واللكمات. بحثت عن امرأة من قبيلتها، فلم تجد، وفي محطة خامسة، وجدت مجموعة من النساء الجميلات، حيّينها ضاحكات، فتكلمت معهنّ، وشاركتهنّ شرب القهوة الحلوة، وأكلن بعضاً من موالحها.. أطلعتهنّ على مذكراتها الخاصة.. كيف التقت جميل وهام بها، أشعاره فيها، حكايا الرواة عنهما.. تداولنّ مذكراتها فيما بينهن، ومزقنها بأيدي مرحة.. صنعن منها مراوح وزوارق وطائرات ورقية، وأغرينها بالرحيل إلى عالمهن الساحر. تمنّعت بثينة، وتمسكت بفارسها جميل. تعاطفن معها، وأشفقن على الحب الذي كان. قاطعتهن: "سيبقى".

ضحكن من جديد، وقدمن لها بعض نصائح ثمينة. دارت كسوفها قبل أن تصغي إلى النصائح باهتمام، سجلت بعضها وحفظت بعضها الآخر.

اغتسلت بماء بارد، واجتهدت في عمل "ماسك" يخفي تجاعيد البشرة. ارتدت فستان الشيفون الأسود الشفيف، وجربت تحته ثيابها الداخلية، اختارت أكثرها إثارةً. شدّت صدرها بحمالة أصغر من مقاسه، فتحفز أرنبا صدرها. زمّت شفتيها وهي تمرر فوقهما أحمر الشفاه.

قالت لها المرآة: "أنت أجمل النساء"

قبّلت مرآتها مثنية على ذوقها الرفيع، وهنأت فارسها جميل على جمال بثينة التي رجعت إلى الوراء عشرين سنة هذه الليلة.

أعدت عشاءه المفضل، وأشعلت شمعتين حمراوين على المائدة. دقّت ساعة الحائط في تمام العاشرة "ما يزال الوقت مبكراً". تذكرت نصيحة مهمة لابدّ من التدرب عليها. هرولت إلى غرفة النوم. سألت مرآتها أن تشجعها، فهتفت المرآة مشجعة: "هيا يا أجمل النساء". عضت شفتها السفلى بكسوف مصطنع، وتلفتت حولها قبل أن تضع كاسيت رقصة الحجالة. ربطت خصرها بمنديل أحمر، وبدأت رقصة الحجالة.

في الحادية عشرة مساء، أنهى جميل ورديته على تكسي الأجرة. اشترى علبة تبغ من الغلة، قبل أن يسلمها ويقسم كاذباً لصاحب المكتب، بأنّه لم يسرق قرشاً واحداً.

عاد إلى المنزل، جائعاً، منهكاً. غسل يديه، وتناول طعامه المفضّل. قلّب المحطات الفضائية من جديد، قبل أن يرخى فمه، أمام نساء يرقصن شبه عرايا، نساء ينزعن ثيابهن، قطعة، قطعة، نساء، وفيلم طويل جداً للراشدين فقط.

عندما توقف شريط الكاسيت، تنبهت بثينة لمجيء فارسها. مسحت العرق المتفصّد عن جبينها وعنقها. تعطّرت، وسوّت زينتها. أعادت زمّ شفتيها، وهي تمرر عليهما أحمر الشفاه اللامع.

قالت لها المرآة مشجعة: "الآن، حان الوقت يا أجمل النساء".

تلفتت حولها وشدّت صدرها، قبل أن تداري كسوفاً مصطنعاً تنفست بعمق، وبثقة مطلقة، توجهت إلى الباب، فتحته، قبل أن تكمل الجملة التي يجب أن تستقبله دائماً بها، فغرت أجمل النساء فمها، وهي تبصرّ النساء اللواتي تعاطفن معها، وعلمنها كيف تغدو أجمل النساء، النساء اللواتي شكت إليهن أمر جميل، فعلمنها كيف تعيده إليها فارساً، النساء اللواتي شاركنها شرب القهوة وأكل الموالح، النساء اللواتي أطلعتهن على مذكراتها الخاصة جدّاً، النساء اللواتي مزقن مذكراتها ضاحكات، وصنعن منها زوارق وطائرات ورقية، النساء الخائنات، يتأوهن

عرايا أمامها، ويخنّها في بيتها مع جميل الذي أفرط ذكورته المتوارية منذ شهور عديدة أمامهن، متوسلاً فقط أن يخرجن إليه ويمنحنه فرصة.

صعقت بثينة لمرأى جميل والنساء العرايا، وأقسمت ألاّ تخرج ثانية من مخطوط، حتى لو تركه باحث مهمل، ألف سنة مفتوحاً.

❑❑

ياهو..و..و

نزار نجار

ما الذي يحدث في الحارة..

حارة النحاسين صارت حارة المجانين!..

وهذا الصباح لم يكن مثل كل الصباحات التي مرت علينا!..

صهريج البلدية دخل الحارة..

لم ير أحد ذلك منذ دهور..

شطف الطريق الذي يصل الحارة بالسوق الطويل.. جاءت بعده مباشرة سيارة رش المبيدات، أطلقت سحب الدخان الأبيض على عتبات البيوت، على الأبواب، على الشبابيك، طهرت الفضاء من البق وأسراب الذباب، ولم تنس أن تمر على تلة الحارة، تلة كبيرة من رمال وأتربة وزبالة وأوساخ وخردوات عديمة النفع، توقفت زمناً أطول، كأنما لها ثأر معها!!..

كشاشو الحمام صفروا لطيورهم، جمعوها بهدوء في أقفاصها، تحسباً لأي طارئ!

بائعو الدخان أخفوا بضاعتهم، ستروا (كراتينهم) في آخر الزقاق المسدود!

خفتت أصوات القباقيب الخشبية، لم يعد لها رنين على بلاطات الزقاق، انقلبت إلى إيقاع متعجل، وخطوات مترددة، والنسوة توقفن صافنات، أجّلن ملء الصفائح من الحنفيات، على الرغم من أن المياه مقطوعة من يومين!!

فؤاد دعدوش نفسه ـ على الرغم من سرحانه وجنونه ـ لم يستند إلى جدار الزقاق بجسمه الأسطوري، ولم ينفخ بمزماره عصارة حزنه، كان صامتاً كقبر لا يبث شوقه ولا يناجي حبيبته!!

ما الذي يجري في الحارة..

هبط أناس مسؤولون بربطات عنق من سيارات رسمية، أداروا وجوههم جهة المشرق والمغرب، نفثوا دخان سجائرهم أمام الفرن، تحت القنطرة، تمتموا بكلام غير مفهوم، ثم نكصوا على أعقابهم، وانصرفوا مسرعين.

أولاد الحارة وحدهم تجمعوا في الساحة، قرب التلة، زحفت معهم الجراء الصغيرة وبعض العجائز.

على غير انتظار...

ارتفعت الهمهمات، وتداخلت الأصوات، جنت بلاطات الحارة، اهتزت شبابيكها وشرفاتها وهي تحدق بمذيعة التلفزيون وقد نزلت من السماء ووراءها فريق التصوير بآلاتهم المحمولة وكاميراتهم وفلاشاتهم!

المذيعة الحسناء تشد قامتها بالديكولتيه، تشمر فوق الركبتين، وتكشف عن ساقين مخمليتين ناعمتين، معلم مدرسة نور الدين الشهيد الأستاذ حسان ردّد بين الحضور:

لحد الركبتين تشمرينا
بربك أي نهر تعبرينا
كأن الثوب ظل في الصباح
يزيد تقلصاً حيناً فحينا

نبتت للحارة أجنحة..

أحس الحاضرون أنهم يطيرون.. شعروا بالفرح الغامر وهم يرون المذيعة تبتسم لهم، وبأصابعها اللدنة الطويلة تمسك المايكروفون، وتقترب منهم، تشق طريقها متراخية، رشيقة، خفيفة الظل..

ـ سيداتي، آنساتي، سادتي..

حروف السين خرجت دافئة حنونة..

ـ سيداتي، آنساتي، سادتي..

نحن الآن في حارة النحاسين، حارة القبضايات، حارة الشهامة والرجولة..

فتل أبو أحمد اللبان شاربيه، اقترب من المذيعة، أومأت له برشاقة مرحبة به، تركت بينها وبينه مسافة معقولة، تعلقت عيناه بصدرها، أي بستان واعد هنا، أهذه حورية، وأم أحمد امرأة برائحة الثوم والبصل والطبيخ!..

وسوس الفتى محمود...

ـ هذه خرجت من كتاب ألف ليلة وليلة..

قال أبو العبد:

ـ هذه الأميرة ذات الهمة..

نبت الحب، واستدارت العيون، أزهار ربيعية ملونة تطايرت أمام الحاضرين.. والمذيعة تردّد وهي تشير إليهم:

ـ هذه الحارة تمثل الأصالة.

تدور الكاميرا، تلتقط صور الأسطحة والمشربيات، تتأنى عند البلاطات المربعة والأقواس الحجرية، والأبواب..

في مدخل فرن النحاسين، وقف أبو صبحي أمام الكاميرا كديك فوق مزبلة، منفوشاً مشمراً عن ساعدين مشعرين..

ـ هذه الحارة قديمة قدم التاريخ!..

تظهر أم علي بملاءتها السوداء وهي تدرج إلى جانب ابنتها فريدة، لم يبد منهما غير عينين واسعتين مدهوشتين..

ـ هذه الحارة تتجدد كل يوم

برزت طائفة من الصبايا، هلل لهن القلب... تقافز الأطفال بقمصانهم المقلمة كحمر وحشية صغيرة، تضاربوا بنوى المشمش ولعبوا بالطين..

سجلت الكاميرا صورة (الدديش) وهو يصيح:

ـ أم فارس هاتي الفوانيس، سأشتريها!!

رصدت عملية البيع والشراء بعد المساومة..

المذيعة تسير الهوينى.. توجه أسئلة ولا تنتظر الإجابة، فقط تبتسم للكاميرا، والمخرج يهتم

بها كثيراً، يشير إليها في كل مرة فتعطيه وضعاً مميزاً!

ـ ما رأيكم، هل ستفرحون بشق الشارع العريض هنا؟

ـ الشارع العريض!!..

ـ طبعاً، تفرحون، هذا الشارع سيكون مفخرة للحارة، للأجيال القادمة، شارع وأرصفة وكهرباء وماء!!..

ـ أين الكهرباء.. أين الماء؟!.

ـ شكراً لكم، أنتم تفرحون، ستمر السيارات من هنا، المواصلات تتحسن!!

شرد أبو سليم البسكليتاتي، التقطت المذيعة الكلام من جديد:

ـ أنتم في الجنة، الحارة سيكون لها حديقة

دارت الكاميرا حول التلة، مرت سريعاً فوق المزبلة وأكوام الرمال والأتربة

ـ هنا سيكون كشك جميل لبيع الكعك والخبز المعجون بالحليب! تحلب ريق الأولاد، أحكموا تحلقهم حول المذيعة والمصورين.. تضايق المخرج كان يزفر بغيظ.. أكثر علي الراضي من الزعيق والاستنكار..

ـ أنتم لا تفهمون، اتركوا الحكومة تشتغل!

قال المعلم حسان:

ـ الحارة تعاني من الإهمال وقلة الاعتبار...

مطت المذيعة حروفها:

ـ معقول!؟.. لماذا نحن هنا؟..

قال أبو العبد:

ـ أهل السوق اشتركوا مع سكان الحارة في كتابة عرائض، طلبوا تحسين الأحوال..

أجابت المذيعة:

ـ من صبر ظفر!!..

قال علي الراضي:

ـ أولو الأمر أدرى بمصلحتنا!..

توقفت الكاميرا أمام صبي جالس في الشمس على عتبة باب الدار، الصبي وضع دفتراً

على ركبتيه وراح يركز عينيه في شيء أمامه، صاحت المذيعة:

ـ انظروا كيف ترعى الحكومة المواهب.. ما اسمك يا حلو؟

ـ كريم!!..

ـ عاشت الأسامي، أنت فعلاً كريم وهذا الدفتر تكتب فيه؟!..

ـ اشتراه أخي

ـ ما شاء الله، العلم نور.. هذه الحارة حارة العلم والنباهة، اضحك حبيبي، ابتسم للكاميرا، ابتسامتكم هي المن والسلوى، لن تروا ماسح أحذية بينكم، ولا بائع علكة ولا عرانيس، ولا مروج دخان، ولا سمسار.. ولا حمار، ابتسموا للكاميرا، في الطفولة خير الوطن، خير الإنسانية جمعاء، من هنا، من هذه الأرض سننطلق إلى المريخ.. سيأتي السائحون من العالم ويأخذون صوراً جميلة!

همس المخرج بنزق:

ـ كفى منال.. كفى..

تمتم:

ـ هذه المخلوقات ماذا أقول؟!

تقدمت أم علي بطبق من القشدة مع بعض الأرغفة الطازجة:

ـ ذوقي يا بنتي.. ذوقوا يا شباب

أصر المخرج:

ـ هؤلاء المخلوقات لا همّ لها إلا بطونها!

غمز مأمون بعينيه وهو يتقدم بثياب الميكانيكي الزرقاء الغامقة..

ـ هؤلاء المخلوقات ألعن من الثعالب، وأرذل من العقارب الصفراء في الصيف!

صاح المخرج بحنق:

ـ ستوب!!

لوح محمود للكاميرا يودعها...

تحولت الضجة من الساحة إلى داخل البيوت..

تحول الزمن إلى متسابق يركض ولا يعرف التوقف!!

***

قالت الجدة:

ـ الحزن يخرب القلوب، كما يخرب السوس جذور الشجر!! اضحكوا يا أولاد.. اضحكوا على هذا الزمن!!

ـ كيف نضحك يا جدتي، والتلفزيون حتى الآن لم يعرض صورنا، ولا مر على ذكر حارتنا!!

نحن زعلنا من التلفزيون.. زعلنا من المذيعة منال، زعلنا من السيارات الرسمية والضيوف... ياهو..و..و.. هل تسمعون!!..

❑❑

زهرة الشغف

أيمن الحسن

كان قد بدأ يفكر بكتابة قصة مختلفة، تلعب لعبتها، في تداخل مثير، ما بين الواقع والخيال، بعدما افتقد الاهتمام، وأحس بأنه عالق في شبكة من الاعتياد: "أشعر أنني داخل قفص.. أبحث عن نص جديد.. يعطيني المعنى.. ولكن كيف أبدأ؟"

لم يرغب بالمعارك السهلة، وأراد أن يخوض مغامرة خطرة، وبينما هو يفكر، في بداية مقنعة، وجد نفسه أمام المقبرة الكبيرة، ورأى جارته، التي باغتته بالسؤال:

ـ ماذا تفعل إذا أردتَ أن تقتل حبيبك الخائن؟

ـ انسيه فيموت "لوحده".

وابتسمت: "هذه إجابة سهلة".

ـ كيف ذلك؟

ـ لأنك لو تستطيع نسيانه لما كان حبيبك!

*

أحسَّ بانجذاب، نحو جارته اللماحة هذه، فخطط لمصادفتها باستمرار، لاسيما بعدما عرف أنها لا تنجذب إلا للرجال المقدامين، أولئك الذين يقتحمون المخاطر، دون خوف، أو وجل. فتختار طريقها، إلى قلوبهم، من خلال دفعهم إلى المغامرة وراء المغامرة. وأخبرها، بدوره، أنه يحاول كتابة قصة، عن كاتب يعيش هاجسه، بالوصول إلى طموح مستحيل، لكنه،

مع مضي الوقت، لم يعد يستطيع الإفلات منه، مضيفاً: "وثمة مونولوج يجول في أعماقه، فأكتبه بخط غامق، وأضعه بين قوسين صغيرين".

وإذ هزت رأسها تشجعه، وهي تمضي مستعجلة كعادتها، هجس داخله: "**سأقضي عمري كله.. أترقب ملاقاتك.. بفارغ الصبر**".

وهناك، في حديقة المعهد العالي للموسيقا، التقاها من جديد. كانت خارجة وهو قادم:

ـ أنت جميلة اليوم.

ـ أنا هكذا دائماً.

وتجرأ على التحديق، في عينيها الواسعتين، فأحس بأنهما تبرقان: "وعيناك جميلتان".

فابتسمت ممازحةً: "إذن سأرتدي نظارات، **حتى لا أصاب بالحسد**".

تمعنت، في وجهه، ملياً، ثم قرأته بجرأة: "في داخلكَ شغف مكبوت، لشيء ما".

فأسر لها، بأنه يفتقد الحب في حياته، لذلك يكتبه في قصص: "حتى لا يصبح شهوة.. لا تطال". وهو يوزعه، على شخصياته، باحثاً، طوال الوقت، عن نهايات سعيدة: "**لكن ماذا أفعل.. وقصص الحب تنتهي.. دوماً بالأحزان؟**"

وما إن كادت تمضي في طريقها، بخطوات سريعة كعادتها، حتى توقفت، كأنها تتذكر شيئاً نسيته، وأخرجت من حقيبتها كتاباً، قدمته له: "هذه رواية، تسل بقراءتها. ونلتقي بعد ذلك".

كانت الرواية تحكي قصة شاب، أحب فتاة، اسمها زهرة، تعزف على الكمان ببراعة. وكان يعشق عزفها، الذي يجعله يحلق طوال الوقت: "**كأن لها أصابع حريريةً.. تعزف على أوتار القلب.. فتشعله بالأحلام**".

لكن زهرة، التي كانت مهووسة بالأشياء الغريبة، وتكره السائد، إلى حد القرف، لم تحب ذلك الشاب. فاشترطت عليه أن يحضر لها إحدى الزهرات الغريبة، وتدعى زهرة القمر، لأنها لا تشاهد إلا لحظة ولادته بدراً، فتتفتح أوراقها، وتظهر في أجمل منظر، يمكن أن يراه إنسان. ووعدته: "إذا أحضرت تلك الزهرة، فسوف تجدني بين يديك، بانتظار إشارة الزواج".

*

وكان أن بدأ رحلته نحو المجهول، منذ تلك اللحظة. فالزهرة المطلوبة ـ على ما تقول

الرواية ـ موجودة عند الحافة البعيدة، لمستنقع بعيد، موطنها الوحيد.

استعد جيداً: ليس معطفاً، وانتعل بسطاراً سميكاً، ووضع خوذة على رأسه، ولم ينس إحضار واقية مطر.

فجأة بدأ يتعرق، رغم أن الجو لم يكن حاراً، وتناوبت على جبهته حبات عرق بارد وساخن، وهو يفكر بطريقة، لاصطياد تلك الزهرة.

كلمة اصطياد هي اللفظ المناسب هنا، فمن مواصفاتها: أنها متى غاب ضوء البدر أغمضت أوراقها، ونامت، فلا تفرقها عن أي زهرة أخرى: "**إذن لابد من مطاردتها.. على مدى الوقت**".

لقد عرف، وهو يقرأ الرواية، بأن كثيرين هجروا حياتهم، ومضوا صوب ذلك المستنقع كالممسوسين، يحاولون العثور على تلك الزهرة، التي أكد علماء النبات، بأنها نبتة نادرة، شديدة الغرابة، تنمو بلا جذور، كأن بذرتها الأولى جاءت من القمر. إذ تبدو معتمة طوال الوقت، لكنها حين تشرع أوراقها لضوء البدر، تجتذب الفراشات، كي يرقصن حولها، وقد تحولن إلى فراشات مضاءة، بألف لون ولون. فإذا ما استطعت الحصول عليها، فسوف تشع بين يديك، مثل قنديل.

*

ومع مرور الزمن، نسي أنه يريد كتابة قصة مختلفة، فعمره يبتدئ الآن مع هذه الزهرة، التي صار قلبه ينبض، حيث توجد، وبات يعشقها إلى درجة الوله.

وتنساح الأيام، وهو يجيء إلى تلك الحافة البعيدة. وينتظر ولادة البدر، على أحر من الجمر. بل إنه، حين علم أن الرقص يجعل أوراق تلك الزهرة تتفتح، راح يرقص في انتشاء، بعد أن عبر المستنقع، وقد خلع معطفه والبسطار السميك، وقذف واقية المطر، والخوذة بعيداً عنه.

وفي تلك الليلة المشهودة، ظهر القمر قرصاً من الفضة. وفتحت الزهرة أراقها، بشكل خلاب وساحر، فأصابه الدوار، وكاد يسقط من طوله، فاقداً الوعي، لكنه تمالك نفسه، حين ارتسمت حبيبته أمام عينيه، في ثوب زفاف أبيض، كأنها حقل ياسمين، فسكت كل شيء من حوله، إلا وجيب القلب: "**أما آن الأوان.. يا زهرتي؟**"

*

وسرعان ما ابتسمت له. فأشرقت عيناه بالبهجة، كأنما هجره خوفه إلى الأبد، واقترب من الزهرة، كي يقطفها، غير أن حبيبته حركت ـ بعصبية ظاهرة ـ شاهدة يدها اليمنى، أمام شفتيها، طالبةً منه ألا يفعل، حتى لا يفسد هذه اللحظة الخلاقة.

وبالفعل، أحاطت بالزهرة هالة من الضياء البهي، وتراقصت حولها فراشات الضوء، فعاد إلى رقصته. وعادت زهرة إلى عزفها البديع، على كمانها الساحر، ليحلق عالياً في فضاء، لا يطال، وقد ارتسمت داخله صور ذات معنى عميق، فشعر بأنه يتحسس الآن وجوده، كأنما كان نائماً من قبل.

*

ومع أنه يحس بطعم العلقم، كلما عاد خائباً، من رحلته المضنية، نحو المستنقع البعيد، لكنه أصبح موقناً أنه، إن لم يحصل على تلك الزهرة، فلن يكون سعيداً في يوم من الأيام: "**لقد تعلمت أن السعادة في الحب.. لكن الحياة تؤكد لي.. يوماً بعد يوم.. أن ثمة طريقاً آخر.. اسمه الشغف**"

وتذكر في إلماحة سريعة، كأنه الإلهام، ما كان نسيه: فلقد تقابل، من قبل، مع جارته، التي أعارته هذه الرواية، وقد أخبرته بأنها، تعويضاً عن خسارتها للحب ـ هذا المرض، الذي لم تجد له دواء، إلا القراءة ـ راحت تقرأ قصص مغامرات مثيرة، إلى أن تشعر بأن نبضات قلبها بدأت تتسارع، حد الجنون، مثلما هي حالة الوقوع في الحب، فتأوي إلى فراشها، وقد أصابها صداع لذيذ.

حين ساررته بقصتها مع حبيبها، الذي يريد كتابة قصة مختلفة، لكنه لا يعرف السبيل إلى ذلك، سألها متلهفاً: "وهل دللته على الطريق؟"

نظرت في عينيه ملياً، وغمزته: "قلت له: اتبعني".

*

وما بدا أمراً مسلياً أصبح، مع مرور الزمن، هو الشقاء بعينه: فلقد بدأت صحته تذوب شيئاً فشيئاً، كأنه يأكل نفسه، إذا اكتنف الغموض حياته، وصار ديدنه ليل نهار، فعاد متوتراً قلقاً، يهجس طوال الوقت: "**لا خلاص لي.. إلا بالتوغل أكثر فأكثر**".

وتناقلت الألسن أخباره. إذ يبدو ذاهلاً كل الوقت، يتبع زهرته تلك، بإصرار منقطع

النظير، كأنه زهد بكل شيء، إلا حلمه بأن يصطادها. فحسبه الناس درويشاً، وصاروا يتباركون به. بينما فكرت حبيبته، بعد غيابه الطويل عنها، بأنه، ربما حان الوقت، لتعيد النظر في تصرفاتها مع الرجال، الذين تدفعهم إلى المغامرة، وراء المغامرة، كي تجتذب قلوبهم. وتمتمت في داخلها: "لقد أحببته فعلاً.. **فبعدما كنت أستعجل المسير.. كلما صادفته.. هاأنذا أتمنى لو التقيه.. ولن أفارقه أبداً**".

*

ومع أنهم جففوا المستنقع، واستصلحوا أرضه، التي أصبحت بساطاً أخضر زاهياً، ترويه رشاشات ماء، تدور بلا انقطاع، إلا أنه ظل يأتي إلى حافته البعيدة، حيث زهرة القمر، التي يقال بأنها أولى الزهرات، التي ظهرت على سطح الأرض، بعد انحسار الطوفان العظيم عنها، حيث انبثقت، مثل العروس، في أحلى زينتها، ابتهاجاً بعودة الحياة من جديد.

ولم يعد يعنيه أن تفي حبيبته بوعدها، بالزواج منه، بعدما أصبحت هذه الزهرة شغفه الدائم، يطير إليها على جناح الشوق، وقد امتلأ قلبه بالفرح، دون أن يسأل نفسه: "**ولكن.. إلى أين توصلني الطريق؟**"

قد يقول قائل: إنه القمر يثير الخيال، ويبعث الإلهام في النفوس، فكيف بزهرته تلك؟ لذا أبحث عن ورقة بيضاء صالحة للكتابة، أجد قصاصة صغيرة، في جيب قميصي، وبقية من قلم رصاص، يفي بالغرض.

❑❑

ليلة في سجن الخليفة

زياد علي

– 1 –

يقول لنفسه:

هل كان ذلك المخلوق عارياً؟

الذاكرة الآن لا تريد أن تسعفك، كان يجب ألا تراهن عليها وحدها.

حاول أن تنسى سنوات عمرك التي ضاعت مع كتب القانون والتي لم تكن تحب أغلبها، تلك الكتب التي أعدها من لم يعيشوا الواقع، لم يسحلهم القهر، غرقوا في سحائبية (العدالة)، الكلمة التي كنت تضعها بعد المقدس، وكانت لها فخامتها في السنة الأولى ولم تتحقق من وجودها خارج الورق.

– 2 –

وتقول له نفسه:

هل من أهمية للزمن الذي تسرب منك على خشب مقاعد مدرجات كلية الحقوق والتي لا فائدة عملية منها أكثر من الحصول على مواعيد غرامية، تلك المدرجات المزدحمة بشكل لا يسمح بان تلتقط فيه معالم وجه المحاضر والتي لا يستفيد من وضعها العجيب إلا (العم الكردي) المباشر الذي يستغل الزحام فيتاجر بالكراسي، إنه يقدمها إلى نوعية من الطلبة الضيوف على البلد ليتقاضى الثمن. لقد أخذت ملامحه مكاناً مناسباً في الذاكرة، وهو يقفز

بأنظف كرسي أمام ابنة (الرئيس) ليختار لها المكان المناسب بعد أن يمسح الكرسي بجلبابه.

— 3 —

يغالط نفسه:

هل كان ذلك المخلوق يرتدي بعضاً من الثياب؟

يضيف:

إذا كانوا فعلوا معه كل ذلك من الخارج، فما الذي فعلوه من الداخل؟ هل تبقّى له ما يستره بينه وبين نفسه، ما هو أمامك مجرد مسخ يصعب وصفه. إنه صناعتهم التي أتقنوها، هل كان الرجل بريئاً؟ وهل تثبت إدانته؟ وهل جريمته وعقوبته بنص؟ أم أن ذلك كلام جرايد.

اعترفْ بأنك لم تحدق فيه جيداً، فقد أرعبتك العينان الناريتان والصرخات المرعبة المتقطعة التي يغلب عليها الأنين الموجع.

الرجل يتحرك في القفص الذي لا يزيد عرضه على نصف متر، ربما أقل، كان ظهره على الحائط فيما يتحرك على الجنب مثل سرطان بحري. وكان أغرب ما علق في ذهنك هو كيف احتفظ بكل هذا الشحم بين أعلى ساقيه داخل هذا الجحيم؟ الشحم المحشور بين أعمدة الحديد المتوازية.

حقاً أول ما صدمك بتحدٍ عند دخولك من الباب الأسود الكالح المبالغ في حجمه رائحة الرطوبة، والحجارة الصلدة المستطيلة التي رُصفت بها الأرضية، والظلام، وأصوات الأحذية التي تطرقع في طريقها إلى أول حجرة في آخر الممر... إنه يعج بنفوس ألهمها الله فجورها وزادت عليه.

— 4 —

ويسأل نفسه:

لماذا يحدث كل هذا؟

كان نظره منشداً للشعر الكثيف الذي يغطي جسد الرجل في قفصه الحديدي الممتد... يحاول التواصل معهم ولم يكن بالإمكان فهم ما يصدر عنه... يبدو أنه فقد القدرة على النطق.

همهمات غامضة

خطواتهم مضطربة، ذهنهم منشد مع ذلك المخلوق.

وقفوا أمام الضابط.. كان جالساً على الكرسي الوحيد باسطاً يديه على المنضدة الوحيدة وعليهما ذقنه، مثل قنفذ متكور بحذر ترمش عيناه فيما يرفع شنبه الخفيف إلى أنفه ليشم به البشر.

ــ 5 ــ

تقدم منه صديقنا العبودي، قدم له نفسه كـ (أمين شرطة) ثم سأله عن بعض زملائه من الضباط الذين يعرفهم، وعن المسؤول الذي وافق على الزيارة.

أجاب بسرعة عن الأسئلة مع ابتسامات متقطعة. كان يريد أن يعرف من العبودي معارفه، وعلاقاته مستغلاً الفرصة لتحسين وضعه، أسئلته متلاحقة... لا ينتظر الإجابة كاملة.

لم يهتم كثيراً عندما قدمنا له صديقنا، كل ما علق به:

ـ ما شاء الله، ليبي، وكويتي، وبحريني، ونظر إلى العبودي قائلاً:

ومصري. ـ بالصلاة على النبي تشربوا إيه؟

قلت له:

ـ لو سمحت نريد أن نرى صديقنا عيسى، أحضروه اليوم من المطار.

رفع صوته ناحية العسكري الواقف:

ـ خمسة شاي، وهاته معاهم.

كان القلق حاضراً أيضاً معنا.

ــ 6 ــ

كنا نستمع بضجر إليه، وكان يطرح أسئلة سمجة في إطار عقليته متداخلاً في بعضه دون أن يفرد جذعه حتى لا يفقد ما اختزنه من خبث.

جاء العسكري متعثراً في نفسه وطرح أكواب الشاي (الكشري) فيما كان عيسى من ورائه يطرح ابتساماته التي تقفز من بين أسنانه البيضاء ومن عينيه.

عانقه يعقوب وسامي لم أحتمل تلك اللحظة التي ترى فيها عزيزاً استعمره الحزن وهو يغالب الدمعة بابتسامة الكبرياء.

أخذت كوب الشاي قدمته له.

صرخ الضابط: ـ لا، ليس له.

نظرت إليه ببرود... انتبه لنفسه فأشاح بوجهه.

وضعت الكوب في يد عيسى. حقاً كثرة الهم تبعث على الضحك.

ناقشنا فكرة رفع دعوى ضده وبهذا لا يتم تسفيره قبل النظر فيها وصدور حكم، وسيفيدنا الوقت في ترتيب الأمر حتى نجد طريقة تعطل تسفيره إلى البلد حيث ينتظره السجن.

كنا نتساءل كيف استطاعت السفارة أن تنجح في هذه اللعبة... كيف فعلها السفير الذي كان محسوباً على الحركة الوطنية؟

المناصب تغير البشر.

حدثه يعقوب عن والدته، وإنها قد سافرت في الطائرة التي كان سيتم ترحيله فيها، وإن الصدفة ساعدت على إرجاعه من المطار وإيداعه، بسجن (الترحيل) "سجن الخليفة" حتى يتم تجهيز أوراق طلبتها السلطة من السفارة.

ودعنا بعدها بابتسامته... كانت تحمل من الألم ما لا تمحوه إلا صورة ذلك المخلوق العاري.

ـ 7 ـ

أقول لنفسي:

وما عاد للفرح لونٌ يسر الأحبة... تمزّقنا الغربة الفاجرة والحنين.. فلا أهلنا يألفون السياسة... ولا الأصدقاء الذين كتبنا إليهم يردون... فقد غيبتهم سجون (.....) يطاردنا الخوف في كل لحظة... وتحرسنا أعين المخبرين.

إيه مَلكَه... ترى غيبوك لأنك تحمل اسم الملوك؟

أجلْ فقد مات (سلطان) يبكي (عذاري) وحزن (النجوم).

ـ 8 ـ

كنت أود أن أقول له عن حبيبته:

رأيتك في عينها دمعة الكبرياء... وكان الحديث يدور عليك ولم نتكلم.

فما كان ظني بأن العيون التي تكره الدمع قد نفتقدها.

آه بحر

وبحر

ودم... ودم.

❑❑

رجل على ناصية شارع

عصام وجوخ

حين يضيق علينا واقع الحال بآلامه نلوذ بالحلم.. بآماله..

حافلتنا هرمة.. تشقّ عليها رحلتها الصباحية المسائية من مساكن الـ... إلى مبنى الدائرة.. خطها مرسوم: طرقٌ دولية تبتلع السيارات.. وأزقةٌ محفرة في أغلب الأوقات.. تعجّ بصخب الباعة واختناقات حركة السير..

ذهاباً وإياباً تقلنا على ظهرها.. في بطنها إلى حد الامتلاء كامرأة عجوز حامل.. أو تلقي بعدد منا على ظهرها كحمالة حطب غافلت حراس الغابات وولت هاربة بحملها.. كثيراً ما تتأخر صباحاً.. نحن المنتظرين على المواقف.. نتأخر بدورنا عن العمل ولا من وازع أو رادع.. عشرون عاماً على هذه الشاكلة.. عجزها هذه الأيام بات واضحاً.. جسمها الحديدي تآكل.. عنعنتها صراخُ مستغيث.. مشهدها يستدعي الشاعر كي ينظم قصيدة رثاء قد تخلده:

ـ اشتروا (باصاً) حديثاً.. هذا الشهر تتقاعد حافلتنا (قال رفيقي أكرم)..

ـ شهورٌ ترحل ولا يحل هذا الشهر.. ككل الوعود الوظيفية لا ترقى إلى حيز التنفيذ..

مارست خلال صحبتنا الفرجة على وجوه المدينة.. وغالباً.

من نافذة المقعد الثالث وراء السائق المخضرم (نصري)..

شعور التباهي مثير.. لسنا كغيرنا من الموظفين المتناثرين في الشوارع.. كحبات أطواق

انقطعت خيوطها الضعيفة..

نمتطي حافلتنا.. تنقذنا من معاناة الركوب.. والالتحاق اليومي بالوظيفة.. عمر كادح فارغ كدوائر مائية متلاشية.. كالرسم في الهواء.. كالخط على رمال الصحراء.. سلسلةٌ زمنية.. لا تنتهي إلا محمولاً على الأكف.. منسياً عاجلاً لا آجلاً بدءاً من المقربين جداً أو ربما ردحاً قصيراً من الدهر محالاً على المعاش كحافلتنا المنكوبة..

في الآونة الأخيرة لفت انتباهي رجلٌ مسنٌّ.. واقف.. وقد يختفي على ناصية تقاطع الشارع الشرقي بالساحة الشمالية المقابلة وزارة (الـ...) ... إلى الآن لا أعلم اسم الساحة.. لم أسأل..

وجهٌ هو لوحة الزمن.. خطوطُ تعبٍ.. قتامةُ حزنٍ دفين مع مزيج لفرحٍ باهت وإشراقةُ تُقىً.. لحيةٌ كثّة بيضاء تماماً طويلة.. عَمْرتُه كوفيةٌ بيضاء بلا عِقال.. يرتدي معطفاً كتانياً أبيض طويلاً.. طويلُ القامة.. في ظهره انحناءة.. تقول عنه تقريباً أحدب.. يمسك بيد علبة (بسكويت).. بالثانية كُتيّبات قصصٍ للصغار.. تتبدّل البضاعة يوماً. طاقات وردٍ.. لعباً.. دُمىً صغيرة مقلّدة.. وحيناً لا شيء في يديه.. يتنقل بائعاً.. هنا وهناك بين السيارات المصطفة بانتظام.. خلف الإشارة الضوئية.. ينتقي بخاصةٍ السائق يرافقه طفل أو يزيد.. ينسحب إلى مكانه المعروف موزِّعاً نظراته الباحثة.. ربما عن إشارة مشترٍ جديد، أو يلتزم موقعه في الأحايين.. منصرفاً إلى التأمل.. إلى الاستقصاء في الجهات كمترقّبٍ وصول شخص موعود بين لحظة وأخرى..

لا يغيب عن بالي بتاتاً تلك النظرة الأولى، وعادةً ما أدقّق فيها.. أرعبتني.. نقلتني إلى زمن الوباء:

ـ هو الحاج (موسى) بلحمه وشحمه ولحيته البيضاء المميزة.. كيف؟! والحاج (موسى) قتله القتلة في الاقتحام الأول.. جرّدوه.. جرّوه فوق الجسر.. في دروب القرية.. رموه كوحش رهيب في الوادي، ولرغبتهم الشديدة في الانتقام.. صدوا عنه الأهالي.. أبقوه تنهش في كبده أنياب الكلاب البوليسية.. ومخالب كواسر الشواهق الجولانية.. يا لعظمته!! لقد روى بنجيع قلبه عطش الثرى.. ضجت القرية.. هاجت وماجت.. رفعت راية العصيان.. فأضرم المحتلون النيران.. حاولوا اجتثاث جذور المقاومة...

ـ ليس ممكناً.. أبتر.. بلا عقب.. وحيد أبويه.. قضى عازباً.. ولم يضم رفاته لحد..

ودعتُ الرؤى والتهيؤات.. لا أصدق الخرافات.. (أكاديمي) عقلاني.. إجازتي في علوم الفلسفة.. لا في نجوم الشعوذة.. قطوف قراءاتي اللاحقة من كل بستان زهرة.. مستور الحال.. راضٍ بالعيش.. نجانا الله من هوان السؤال..

***

يمّمتُ شطر النازحين أستقرئ الوجوه القاحلة.. أقتفي الأثر.. لم أعثر على قليل أو كثير.. لم أقبض على طرف خيط.. نسوه أو تناسوه في زمن التنصل.. أتممتُ القصة بحذافيرها.. سمعني صديقه (المختار) بانتباه الذاكر الشاهد الأسيان.. دمعت عيناه.. ثم قال:

ـ يا أبا (نور)... أنهيت الثمانين سنة.. أبليت في الأرض والحرب.. جعتُ.. شبعت.. ربيت.. شرقت وغربت.. وقع على رأسي أكبر المصائب.. شاهدت العجائب والغرائب.. أشياءٌ.. ظواهر لا يعلم كنهها إلا الله تعالى.. من يدري..؟!.. كان (موسى) بلا مثيل.. إلى جانب نجابته ونبالته وشهادته.

صوفي.. زاهد.. طاهر

(وقد يخلق الله من الشبه أربعين)

وقد......

***

اعتقدته رآني ذات صباحٍ.. لاح بزيه المعهود.. نزلت من الحافلة الأثرية.. أبتغي المواجهة.. على الناصية لم أعثُر عليه.. خيالٌ تلاشى.. مسافرٌ خارق غاب في لجة الزحام.. انتظرته بلا نتيجة...

هرعتُ إلى رتابة الوظيفة.. ترافقني.. تسابقني العروض لفكْ الطلاسم.. وحل معادلة اللغز الخفي.. لم يفز أي عرض.. تعاقبت الأيامُ.. نقبت في الجهات.. غاب الأحدبُ نهائياً..

وما تزال حافلتنا الهرمة تشقّ عليها رحلتها الصباحية المسائية.. أمارس خلال صحبتنا الفرجة على وجوه المدينة المتعبة المستريحة والمتزاحمة..

❑❑

عصفورية

محمد بدر جبور

كان عليّ أن أعلن عن نشرتي الجوية وأقوم بتعميمها على الأهل والأحبّة والأصدقاء.. الجيران.. سكان الحارة.. رفاق الباص.. زملائي في العمل.. المراجعين.. الضيوف وكل من سألتقي بهم وجهاً لوجه وأنا في طريقي من البيت إلى الموقف وخاصة أولئك الذين ينظرون في وجهي وينتظرون مني تحية الصباح اليومية كأبي سمير الدكنجي وغيره؛ فأنا حريصٌ كل الحرص ألا يتضايق أحدٌ ما، ويتعكر نهاره بسبب عبوسي الصباحي فيحملني لوماً وعتاباً لا أقوى على حملهما.

نعم كان عليّ أن أبوح بنشرتي الجوية، قبل أن أغادر البيت في ذاك الصباح كما أفعل كل يوم حيث أكتبها فوق جبيني، لأن هذا يهون على من أعرفهم ويعرفوني عناء السؤال، أما من لا تسعفهم معرفتهم بي فإن مقتاً سينتابهم لا محالة إذا لم يقرؤوا نشرتي، وستزيح عن كتفي عبئاً ثقيلاً، وتخفف من وطأة الأسئلة التي أواجهها ومن حدة النصائح التي تسدى إلي كل صباح.

"لم العبوس ولم الكآبة؟ خل إيمانك بالله قوياً يا رجل.. ارم وراء ظهرك.. لا تحملها أكثر مما تحتمل، اضحك تضحك لك الدنيا".

وإذا لم يتسع جبيني لتلك النشرة، سطرت ما بقي منها على لوح كرتوني أعلقه فوق صدري، مبيناً فيه حالة الطقس عندي يوماً إثر يوم أو ساعة بعد ساعة وكي لا أخدعك عزيزي القارئ، نشرتي هذه غير دقيقة بالمطلق كما هي باقي نشراتنا الجوية؛ فالصحو قد ينقلب فجأة إلى إعصارٍ، والعاصفة الرعدية قد تزول في الحال وينقشع ضباب كثيف صبغ فضائي الداخلي بالعتمة والسواد.

هذا اليوم غائمٌ جزئياً، عفواً سمائي الداخلي غائمة جزئياً، ثمة سحب رمادية تتقاطر

تباعاً.. تتراكم شيئاً فشيئاً فوق ذرا القلب، يتكاثف الغمام، يغدو أسود لتهطل في سهوب الروح زخات من حزن ثقيل.. بعد الظهر تحصل بعض الإنقشاعات.

بالأمس كان الجو غائماً كلياً وغمامات الكآبة حجبت شموس الأمل والسرور.

نعم كان علي أن أذيعها لكني سهوت ولا أدري كيف، والله العظيم نسيت، رجاءً لا تؤاخذوني.. حقكم علي.. لكن لابد أن تسامحوني، فقلبكم كبير لا يحمل حقداً أو ضغينة، إنه مترعٌ بالحب والتسامح، ويجب أن تغفروا خطيئتي إن كنتم تعتبرونها خطيئة، هي بالأحرى خطأ وأعدكم بألا يتكرر.

وكما في كلّ صباح أستيقظ منكسراً.. مهزوماً.. عابساً.. حزيناً؛ ثمة كوابيس ثقيلة تضغط على صدري بلا رأفة؛ ذات كابوس رأيت نفسي أسقط من علوٍّ شاهق.. تنحبس أنفاسي؛ تتدحرج أمامي وخلفي وعن يميني ويساري كتلٌ كبيرة وصغيرة من أحجار صلدة ذات ألوان شتى من سوداء وحمراء إلى رمادية وبنية وبها نتوءات حادة فوق جرف صخري قاسٍ، وما أن يبلل وجهي ورأسي وأطرافي رذاذ أمواج البحر الهائج في الأسفل حتى أجلس في فراشي قلقاً مذعوراً.

وفي أحسن الأحوال تزورني أحلام سريالية لا معنى لها، حيث ما من منطق يجمع بينها أو يبرر تواردها خلف بعضها بالشكل الذي رأيتها فيه من منطق فلاسفة الإغريق إلى منطق ديكارت ونيتشه وهيغل وباخ وماركس.

نعم كما في كل صباح أصحو منكسراً.. خائفاً.. مهزوماً.. عابساً.. حزيناً.. وحين أفتح عيني وأبصر الأشياء من حولي تملأ المكان، تغزوني دفقةٌ من سرور، هذه هي الخزانة، وتلك هي الستارة تغطي النافذة ومع أنها سميكة قليلاً، لكنها تسمح بنفاذ بعض الضوء إلى حجرة نومي والذي يخطرني بأن النهار قد طلع.

وهناك مرة (الفاترينا)، أنظر إليها، أرى نفسي بداخلها، ثم أغيب بعيداً في أنفاق مجهولة أبحث عن حقيقة ما تتقافز أمامي كسراب الدروب في ظهيرة لاهبة من نهارات تموز. أحمل عطشاً أزلياً وأمضي في صحراء الوهم، أنا الظمآن إلى قطرةٍ من ماء الحقيقة، أركض وراءها في المسافات الشائعة فتهرب أمامي بعيداً، يشتد ظمأي إليها، أتبعها، أراها قريبة، أهرع إليها، أرمي بنفسي فوقها فتطير ثانية وتبتعد.

واسأل هل الحقيقة وهمٌ كاذبٌ خادعٌ أم أن السراب هو الحقيقة الكبرى؟ وحين أعود إلى ذاتي من سفري الداخلي أنقر شرنقة سباتي بأظافر من عزمٍ طفولي وبنواجذ تحب الحياة حتى الشهقة الأخيرة فأخرج إلى دائرة الوعي أنهض من فراشي.. أغسل وجهي بماء أملٍ متبقٍّ في جنباتي المهزومة.

أحتسي فنجاناً من أحلامٍ صدئة، أرتدي ثيابي على عجلٍ ثم أصفق الباب ورائي سالكاً طريقي إلى موقف الباص، على الحائط المجاور له تتناثر أوراقٌ كثيرة، كل يوم تحمل أسماء عدد من الناس كباراً كانوا أم صغاراً، ذكوراً وإناثاً ودعوا أحباءهم أو بالأحرى سافروا فجأة عن هذه الدار دون أن يتسنى لهم وداع أحد.

أقرأ الأوراق الملصقة على الجدار ككل يوم، واحدةٌ إثر أخرى، وحين لا أعثر على اسم أحد ما أعرفه أفرح كثيراً، وتغمرني سعادةٌ أكبر حين لا أرى اسمي بينهم، لكن سعادتي لا تلبث أن تنقلب إلى همٍّ مقيت يطفو على وجهي حزناً مقيماً حين يتأكد لي أن اسمي سيعلق ذات يومٍ على ذلك الجدار وغيره من الجدران المتناثرة هنا وهناك، إن كان في قريتي التي منها انحدرت أو المدينة الرطبة التي قطنتها لاحقاً.

ألم أخبركم بأن نشرتي في تحول دائم ولا تشبه نفسها بين لحظة وأخرى. فيما أغلب الواقفين بانتظار قدوم الباص ينظرون إليّ باستغراب بالغٍ، فوجهي يعبر فجأةً من السرور إلى الحزن، أما بعضهم الآخر فينظر بإشفاقٍ ظاهرٍ، بينما أحدهم يتمتم بعبارات لم أفهمها، لكن لا غرو إذا قلت أن مدينتي تعجّ بالمشردين.

ككل صباحٍ أمسح بنظراتي الجانب الأيمن من الطريق الذي يسلكه باص النقل الداخلي من خلال بلور إحدى نوافذه وأنا أتأمل خلق الله كيف يسعون في الأرض بحثاً عن رزقٍ مروم أو لقمة عيشٍ تسد الرمق.

وما أن ينعطف بنا الباص على طريق الكورنيش المحاذي للمرفأ حتى يطالعني وجهٌ جديد لأحد المشردين.. المجانين.. الفقراء البسطاء.. الشحاذين الصعاليك.. ولا شك أني أتألم كثيراً، لكني أحمد الله؛ فعقلي ما زال يشتغل وذاكرتي تخولني أن أعود إلى البيت، دون أن أسأل أحداً من أهالي الحارة عن إحداثيات منزلي ليدلني عليه فيما إذا تهت عنه، وجيب قميصي به بعض النقود تكفي لشراء علبة تبغ وفنجانٍ من القهوة، ولم يسبق لي أن نمت بلا

عشاءٍ وأمعائي تزقزق جوعاً بسبب الفاقة وحالتي الصحية إن لم تكن في تحسن فهي بلا مواجع.

نعم إن مدينتي تعج بالمشردين من مجانين لا أهل لهم كأنهم قطعوا من شجرة ولم يكن هناك عصفورية على امتداد وطني الغالي بمقدورها أن تحتضن مواهبهم الفذة، وترعاها، فتركتهم وشأنهم يسرحون ويمرحون على هواهم، فطوبى لهم سعادتهم الأبدية، فما من شيء يشغل بالهم أو يعكر صفوهم.

فهذا شابٌ لحست الجندية عقله يمشي عاري الصدر في هيئة عسكري يتدرب في عزّ الظهيرة، حين راح قرص الشمس يصب حممه الساخنة على الأرض وما فوقها، وذاك آخر وقف قرب الشارة الضوئية يصفر للعربات، يضبط حركتها، ويطبق القانون والنظام، بعد أن طيرت رياح الفوضى ما تبقى من عقله، أما ذو اللحية السوداء فراح يخطب بعبارات ثورية، فيما يداه تلعبان في الهواء وكأنه أمام حشد غفيرٍ من الناس، ورابعٌ أطلق العنان لشعره ولحيته وأظافره، بعد أن فشل في مقارباته جميعها، ولم يستطع أن يرفع الواقع إلى فلسفته ولم يقبل أن ينحدر بمقولاتها المثالية إلى الحضيض، وخامس أحبَّ عشيقته حتى الثمالة، وسما بحبه في زمنٍ أضحت الدونية المرادفة اللازمة للحب.

وحيثما وليت وجهك، يطالعك شحاذون صعاليك ومجانين لا مأوى لهم وقد افترشوا الأرصفة واتخذ كل منهم موقفاً خاصاً به، حتى خيل إلي أن مدينتي حبلى بالجنون الذي راح يتناسل يوماً بعد يوم، فتفرخ لنا كل يوم مجنوناً جديداً ليصعد مسرح ذاكرتنا التي لم تعد تقوى على حمل ذاتها.

ذات صباح كانوني عابس أستيقظ بغتةً على دوي صاعقة مرعب تصم له الآذان وتربط الألسن، يتلوه وهج برقٍ متلاحقٍ، يخطف الأبصار، يتداخل مع هدير رعدٍ، يتردد صداه في الأرجاء، كان المطر حينها حبالاً مشدودة تربط الأرض بالسماء ولا تنقطع، أحسست أن القيامة قد نهضت من مرقدها، أو أنها أوشكت على القيام؛ تملكني ذعرٌ شديد، فالرياح الهوج تعصف بالحجر والشجر والبشر، تشبثت بالسرير بقوة، تمسكت به بكلتا يدي خشية أن أطير أو أقتلع من مكاني مع ما يتهاوى من ألواح الصفيح والصحون اللاقطة والهوائيات وغيرها.

لكن خوفي على مملكتي الصغيرة، دفعني أن أتفقد الأبواب والنوافذ، وثبت من فراشي

كفدائي ورحت أتسلل خطوةً إثر أخرى باتجاه نافذتي الوحيدة التي تطل على شارع وجزء من حديقة صغيرة في أول الحي، من خلف الزجاج رحت أسترق النظر إلى جنون الأرض والسماء، ما رأيته كماً هائلاً من كائنات تشبهنا تماماً ذات قامات منتصبة، يقف كل منها على قائمتين اثنتين علت فوقها رؤوس مستديرة في مقدمها وجوه بها أنوف وعيون وأفواه وآذان، بعضهم ارتدوا كامل ثيابهم، وآخرون ارتدوا نصفها، فبدت صدورهم عارية، والكل يرقصون ويضحكون ويقهقهون ويتمايلون ويصرخون ويزعقون ويطلقون القبل ويلوحون بأكفهم وبقمصانهم وقد أخذتهم سعادة لا تقدر، كانوا جميعاً يهتفون: "معليش شو صار هيفا متل النار"، فيرتجع الصدى مدوياً: "بص شوف نانسي بتعمل إيه"، وآخرون: "واحد تنين تلاتة اليسا يا حياتي".

حينها تأكد لي أن مدينتي الساحلية الجميلة قد استحالت إلى عصفورية كبيرة، أو أن الجن قد استوطنها وطرد ساكنيها دون أن أشعر، وما من سبيل للهروب كي أنجو بجلدي دون خدش أو أذى. وعلي الآن أن أمكث مضطراً في داخلها رغم أنفي ودون أن أقوى على منع نفسي من السقوط في سيل جارف من الجنون.

❑❑

غريب يتحدث لغتي

مريم عبَّارة

مازلت تسأل نفسك لماذا حلّ بك ما حل؟! ألم يكن هذا هدفك لحياتك المصيرية. قلت سأبدأ من نقطة بعيدة عن مكان نشأتي لا أريد أن أعرف أحداً ولا أحد يعرّفني بنفسه، غادرت وكأن العالم سيولد من جديد بين يديك.

سنون مضت وأنت لم تتقدم خطوة، ابتعدت أميالاً، ومازلت تتطلب المعونة مما كنت لا تطيق العيش بينهم. نصائحهم تعمل ضد إرادتك، كلماتهم الصاعقة تنزل على مسمعك، صممت أذنيك، وأغمضت بصرك عن كل ما يدور حولك وغادرت، هل وجدت السعادة التي كنت تبحث عنها؟ اعتقدت أن تحسين حالتك إلى الأفضل سيضمنه ارتباطك بفتاة من البلد الذي اخترت الإقامة فيه. لم تصدق نواياك، هي حسنت وضعها مع عائلتها وأنت تدهورت حالتك إلى الأسوأ. كنت تعمل ليل نهار لتوفر الطلبات لها ولعائلتها، حرّم عليك الاقتراب من الأملاك الخاصة، كنت غريباً عن محتويات المنزل، وأنت مازلت مصراً على الطريق نفسه رغماً عن أنف من حولك.

أشعرت بالاستقلالية، أم أن تصرفاتك العشوائية وضعت اللوم على الجميع وجعلتهم سبب معاناتك؟ الظروف تعاكس مبتغاك، اضطررت القيام بعمل كنت تنعت من يؤدونه في بلدك بصفات سيئة، وقفتك ساعات على حوض الغسيل لم تحلّ مشكلتك، ملابسك التي اصطحبتها

وزعت نصفها لكسب رضائهم. ماذا حلّ بك كل عوامل الطبيعة تتحد ضدك، وأنت لم تتحد مع نفسك لتختار جهة تساندك. سنون مضت وأنت تعيش على عبق الماضي، ولم تقم بأي عمل لتستنشق من خلاله أريج المستقبل الذي تتمناه. إلى أين تحاول أن تصل بتفكيرك. تكون سائراً بهدوء على الرصيف لكن سرعان ما تجد نفسك في منتصف الطريق. تكاد أنفاسك أن تتقطع وأنت تتحاشى الاصطدام. تعرضت لمواقف فانصرف عنك كل من اعتقدت أنهم يمدون المساعدة لك. لا أنسى عندما ضاعت محفظة النقود وبداخلها الأوراق التي تثبت الإقامة، تعاطف الموظف المسؤول مع حالتي، شرط أن أحضر له من يشهد على حسن السيرة والسلوك طوال مدة إقامتي، لكنني لم أجد أحداً يقف بجانبي، وجدتني غريباً يتحدث لغتهم.

الزوايا أنواع، وزاويتك زواياها حادة وموجهة نحو جسدك، عليك أن تخرج منها دون أية خدوش تطالك. أنت الآن مفصول عن ذاك الشخص الذي سافرت بعيداً عنه، لكنك تحاول استعادته، تحاول أن ترجعه إليك... أن تتوحد روحه مع جسدك. كلما طالت المسافة بينكما تجده غريباً عنك، شعوراً آخر يقطن أحشاءك بعيداً عن شعور الغربة وليالي الحرمان. إنها الانعزالية عن ذاتك عن كيانك الذي تعيش لأجله، لترتفع عالياً ولتشمخ لتصدح، لتعرف عن نفسك، لكنه ما زال يهجرك كهجرتك لبلدك الأم. اتبعت جميع السبل والوسائل ولم تستطع أن تجد طريقة مثلى لتجعله لا يفارق أنفاسك.

قطيعة دائمة لكل مصادر الفرح والسرور، لا تصدّر لهم أكثر من الويلات والحسرات. يخفون عنك الأخبار التي تزيد قلقك المستمر، يظهرون لك عكس ما يشعرون به خشية على شعورك وأنت وحيد بعيد عن أنظارهم. المرة الوحيدة التي أزعجوك فيها حين أذاعوا خبر وفاة أحد أشقائك، بعدها صدر تعتيم إعلامي اتجاهك، لكن الوافدين أكثر من واحد بالمئة من الحقيقة، تصبح في حيرة أي من هؤلاء يهمه توصيل المعلومات بدقة وصدق. جيرانك المقابل لك بالمرصاد، الحقيقة غير ذلك، دائماً كانوا أهلاً للخير والعطاء، المحبة شعارهم، تملأ قلوبهم ولا تقدر بثمن، وأنت يا مسكين تدفع ضريبة كل ما تسمع في غربتك. لا تستطيع رفع رأسك كأنك أحد المتهمين لكل ما خلفته أحداث السنوات الماضية. كلما نسيت موقفاً كان الآخر على الباب، حتى أنساك ما أنت قادم لأجله.

لو كان صديقي الوحيد بصحبتي، ولم يودعني عند أهلي لكانت نصف أموري في الغربة سهلة. لكنه ما زال ينتظرني بينهم رافضاً القدوم والتأقلم مع هذا الجو الجديد الغريب الأطوار،

الذي يظهر للبعيد أنه جو حرية وديمقراطية وراحة بال وطمأنينة. منذ أول يوم من وصولي وأنا أعاني وأقاسي، وأدافع بكل ما أوتيت من قوة عن كل مصيبة، تصيب العالم محاولاً أن أبعد يد الاتهام عن بلادي. لا هو يصدقني ويعترف بوجودي، ولا أنا أجد وجودي بينهم مجدياً. لكنني أستحق ما يحدث لي لقد أطلعته على أسباب الخلاف الناجم عن إغلاق النافذة المطلة على أرض والدي، لم يسمح لشقيقه بفتحها. كلما تذكر الحادثة يبتسم في وجهي ساخراً وبعربية مكسرة يقول: والدك يريد أن يحجب الضوء عن عمك يمنعه من فتح نافذته.

حاولت أن أشرح له أن لا أحد عندنا يعتدي على حرية الآخر حتى لو كان شقيقه، ولا يستطيع أن يأخذ شيئاً ليس من حقه. يزداد استهزاءً وسخرية وهو يقول: تعطيني دروساً في العطاء والتسامح وأنتم لا تطبقونها.

هذا هو الموال اليومي منذ وطأت قدماي هذا البلد وأنا ما أمسي به أصبح عليه.

كلما حاولت العودة استحضرت أفراد عائلتي وانتظارهم لي ولهداياي. أتصور تعليقاتهم على بعضها وضحكهم من الذي تغير ولم يعد الثوب على مقاسه. وآخر لم أكن أعلم بوجوده على الحياة، وذاك الغاضب ووجهه عابس لم تعجبه الهدية، والذي ينتظرني لإقامة مشروع مشترك، والذي يريد مساعدتي في إتمام مراسم الزواج و... ومع كل هذا الذي أضعه أمام ناظري بالمقدمة أجد نفسي لا أملك ثمن تذكرة السفر. واثق أنهم لا يتأخرون لو طلبتها. لكنني أخجل من مقابلتهم بعد كل هذه المدة حافي القدمين، فارغ اليدين، ومن سافر مدة تساوي مدتي عاد إلى بلده منذ سنين ثرياً. زادت أملاكه، وكثرت عقاراته. أنا قبل وصولي أفكر ببيع ما أملك من عقار لأكمل مشوار حياتي.

لابد وأن شجرة التوت التي كنا نقذفها بالحجارة، فيتساقط توتها على التراب نلمه ونتناوله، تكون الآن قد طالت أكثر ولن نستطيع الوصول إليها. يخرج صاحب المنزل المجاور راجياً مني الكف عن الصراخ وتأجيله إلى حين خروجه إلى الحقل ومن بعدها نكمل عملنا. نستيقظ قبيل بزوغ الفجر، حيث العصافير ما تزال في أعشاشها، نطوف البراري لنصطاد، نبقى طوال اليوم ولا نحصل على عصفور. نعود وقد أنهكنا التعب لأجد والدتي بانتظاري محتفظة بحصتي من الطعام أدخل ومعي نصف أبناء الحي. مازالت رائحة الخبز تصاحبني ورائحة أريج تراب الأرض عند سقوط أول قطرة مطر في فصل الشتاء الذي لا تقابله فوح عطور العالم. أستنشق هواء غيري، صديقي مازال ينتظر عودتي، عليّ أن أسرع قبل أن يطويه

الزمن ولا أستطيع العثور عليه لاحقاً.

❑❑

الـمـراجـعات

الشاعرة الموهوبة عزيزة هارون
1923 – 1986

يوسف عبد الأحد

كان لقائي الأول بالشاعرة عزيزة عندما قَدِمَتْ من اللاذقية إلى دمشق وحلّت ضيفة في منزل صديقتها الأديبة الكبيرة ألفة الإدلبي (1912 ـ 2007) كان ذلك يوم 30/ 5/ 1962.

طلبت منها آنذاك أن تحدثنا عن سيرة حياتها ونشأتها فأمسكت بالقلم وخطت هذه الكلمة التي تصف فيها رحلتها الشاقة والمريرة منذ فجر تفتحها للحياة قائلة:

"ولدت في حي القلعة بمدينة اللاذقية عام 1923 درست دراسة خاصة في منزل والدي، تألمت وأغنتني الآلام فأحسست بآلام الآخرين وأحببت آلامهم تفتحت للألم قبل أن أنفتح للحياة وكافحت في سبيل شعري الذي أسكب فيه أحلامي وآمالي وحبي والذي تبدو فيه حياتي كلها منذ فجر صباي الذي تألم في غربة مريرة".

تقول:

غربتي كانت مريرة في بلادي
وجهادي عندما كنت صغيرة
يا جهادي
وبياضي غاب في دنيا سوادي
بخرافات كثيرة
عصبوا عيني لم
ألمح من الدنيا سوى دار
فتوغلت بإحساسي بقلبي بالبصيرة
ولمحت الكون جنات نضيرة

لم تتمكن من مواصلة تعليمها لظروف قاهرة فانصرفت إلى المطالعة وتتلمذت على الشيخ سعيد مطرجي في اللغة العربية والقرآن الكريم.

ونشرت أولى قصائدها في العدد الأول من مجلة (القيثارة) الصادرة في اللاذقية في حزيران عام 1946 وكانت قصيدتها بعنوان (خمرة الفن) قائلة:

أحناناً تهمي سليمى عليا

حفظ الله نور ذاك المحيا

ابذلي العطف والحنان لغيري

أنا نبع الحنان يا مقلتيا

إن حزني لا كالهموم وجوماً

هو يبدو مقدساً عبقريا

إن بكت مقلتي وغصّ فؤادي

ابعث اللحن ساحراً علويا

عملت عزيزة في إذاعة دمشق تذيع بعض القصائد لشعراء قدماء ومعاصرين وتلقي من شعرها بصوتها الرقيق الدافئ، وكانت قيّمة على مكتبة مديرية الإذاعة.

شاركت في مؤتمرات ومهرجانات أدبية عديدة في سورية وخارجها ونشرت قصائدها في عدة صحف ومجلات عربية منها مجلة أصداء الذي كان يصدرها الأديب شكيب الجابري (1912 ـ 1996) وفي مجلة الصباح والتمدن الإسلامي والأديب والآداب وغيرها

تزوجت في سن مبكرة إلا أنها فشلت في زواجها ثلاث مرات. وكانت عضواً في لجنة الشعر في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب وعضواً في اتحاد الكتاب العرب بدمشق.

قامت الندوة الثقافية النسائية بدمشق بطبع ديوانها عام 1992 وأعدته الشاعرة عفيفة الحصني (1918 ـ 2003)

وجاء في إهداء الديوان للشاعرة عفيفة قائلة:

"لقد عكفت على قراءة هذه القصائد شهرين أطلع على ما كتبته بيدك وما نشرته في الصحف والمجلات وما احتفظت به عندي وما احتفظ به أصدقاؤك من مخطوطات وأخص بالذكر السيدة ألفة الإدلبي والأديبين يوسف عبد الأحد وعبد اللطيف أرناؤوط وشكلت القصائد كلها ليسهل تناولها للناس جميعاً وصنفتها في ثلاثة أبواب الأول الأرض والوطن والثاني الإنسان والثالث الغزل واستعذبت ما بذلته من جهد لأن في شعرك وفنك خدمة للمجتمع العربي بخاصة وللمجتمع الإنساني بأسره".

وجاء في تقديم الأديب عبد اللطيف أرناؤوط قال:

"عزيزة هارون واحدة من أبرز أصواتنا النسائية التي دافعت عن إنسانية المرأة (وهي ضحية من ضحايا العادات والتقاليد في مجتمعنا الشرقي) وهي رائدة من رائدات الدعوة إلى تحرير المرأة تلك الدعوة التي رسمت أولى خطاها ملك حفني ناصف (1886 - 1918) وهدى شعراوي (1879 - 1947) ومي زيادة (1886 - 1941)"

وفاتها

في الفترة الأخيرة من حياتها عانت من مرض عضال ودخلت مشفى الشامي بدمشق للعلاج غير أن الطب عجز عن شفائها وفارقت الحياة في تمام الساعة الخامسة من مساء يوم الأربعاء في 12 شباط 1986.

وقد رثتها صديقتها الأديبة ألفة الإدلبي في حفل التأبين جاء في كلمتها:

"ما أمرّ الذكرى وما أعذبها"...

حقاً كان رحيلك عن هذه الدنيا مراً بل شديد المرارة بالنسبة لأهلك وأصدقائك وجميع قرائك.. أما ذكراك فتظل حلوة عذبة مهما بعد بها العهد.

كلما ذكرت عزيزة سيرن في آذاننا جرسها الدافئ الناعم يردد جميل الشعر وستظل صورتها ماثلة قواماً فارعاً مهيباً ونظره زرقاء شفافة الزرقة.

نعم هكذا ستظلين أيتها الشاعرة الملهَمة والملهِمة في أذهاننا أميرة على منبر".

المصادر والمراجع في الكتب

1 ـ أدهم الجندي ـ أعلام الأدب والفن الجزء الثاني ـ مطبعة الاتحاد 1958.

2 ـ الشعر العربي الحديث وروح العصر ـ جليل كمال الدين ـ دار العلم للملايين 1964.

3 ـ تاريخ الشعر العربي الحديث ـ أحمد قبش

ـ دمشق .1971
4 ـ فنون الأدب المعاصر في سورية ـ د. عمر الدقاق ـ دار الشرق العربي بيروت .1971
5 ـ مشاركة المرأة في الحياة العامة في سورية ـ نبيله الرزاز ـ دمشق .1975
6 ـ معجم المؤلفين السوريين في القرن العشرين ـ عبد القادر عياش ـ دار الفكر .1985
7 ـ الكاتبات السوريات ـ مروان المصري ومحمد الوعلاني ـ دار الأهالي .1988
8 ـ أديبات عربيات ـ الجزء الأول ـ عيسى فتوح ـ دمشق .1994
9 ـ عبقريات وأعلام ـ عبد الغني العطري ـ دار البشائر .1996
10 ـ مصادر الأدب النسائي في العالم العربي الحديث ـ د. جوزيف زيدان ـ المؤسسة العربية .1999
11 ـ الخطاب النسوي في الأدب العربي الحديث ـ أحمد دوغان حلب .2003
12 ـ معجم الصوت النسائي في الأدب العربي الحديث ـ أحمد دوغان حلب .2004

❑❑

قراءة في كتاب عبد الكريم الناعم
ـ مدارات/ سيرة زمن

معتصم دالاتي

تقول الجدات والنساء المسنّات في حكاياهن وهن يقصصنها على الأطفال المتحلقين بشغف لسماع تلك الحكايا: (إن ابن الحكاية يكبر بسرعة). ولعلها تلك واحدة من ألاعيب وفنون القص الشعبي لاختزال الزمن، زمن الحكاية. أما في الحكاية التي تحمل اسم مدارات ـ سيرة زمن لمؤلفها عبد الكريم الناعم، فإن الحكاية هنا تأخذ زمناً يزيد عن ربع قرن صاخب بالأحداث، ممتلئ بالشخوص.

وإذا كنا قد أَلِفنا في الحكاية الشعبية أن الشخوص والأزمنة والأمكنة تتمفصل جميعها لتصب في محور شخصية بطل الحكاية، فإن مدارات عبد الكريم الناعم تعكس ذاك المألوف. فالرجل هنا يوظف بطل الحكاية الذي هو ذاته ليسلّط من خلال سيرته الضوء على الأحداث. وهو ما يعلن عنه بشكل واضحٍ في العبارة التي يحملها غلاف الكتاب (مداراتٍ ـ سيرة زمن) فهي ليست سيرة ذاتية كما في المذكرات الشخصية المألوفة، أي إنه ينطلق من الداخل إلى الخارج، من الخاص إلى العام. إنه يستعير نفسه ليعلن عن الآخرين. إنه كشاهدٍ أو راوٍ لسيرة زمن عايشه، لم يطمح أن يكون بطله، باستثناء مواضع استطال فيها أو اختصر، ولعل ذلك من وجهة رؤيته أن الذاتي هو عام، لأن فرحي هنا أو ألمي أو خوفي ورعبي ليس لي وحدي، بل يخص جميع أترابي، وأبناء مجتمعي الذين نتقاسم مع بعضنا بعضاً تلك المشاعر المختلفة والمتباينة الأشكال والألوان.

وإذا كانت حكايا الجدات التي أشرت

إليها مصنوعة من خيالات وخرافات تأسرنا مع إدراكنا أنها ليست أكثر من فانتازيا مركبة من كائنات وهمية لعفاريت وملوك وجنيات وقصور من زمرد تلهب المخيلة، فننساق مع لا واقعية أحداثها التي يتعمد صانعها أن تكون مشوقة ومثيرة، غير عابئ بأي مسوغ منطقي يتلمس العقل، فإن عبد الكريم الناعم في حكايته تلك غيرُ معنيّ بأن يقدم ما يجعل القص مشوقاً، لكنك وأنت تعيش مع مؤلفه هذا، كثيراً ما يحدث أن تلتقي بشخوص وأماكن وأحداث يربطك بهم ماضٍ وحاضرٍ وتاريخ، ولعلك وأنت تتابع القراءة يحدث أنك في أكثر من مكان تلتقي بنفسك، فلا تملك وأنت ما زلت بين السطور إلا أن تتنبَّه إلى أنك اكتشفت شيئاً يبدو لك مفاجئاً. فتستعيد ربما طعم ورائحة القهوة التي قدمتها لك سعاد بعد أن فتحت لك بوجهٍ رضيٍ باب الدار وهي تقودك إلى المكان الذي يجلس فيه زوجها الذي أنت قادم لزيارته.

قد يحدث ذلك وبين يديك الكتاب الذي أرجعتك بعض سطوره إلى عدّة سنوات أو عقود وهو (أي الكاتب) يأتي على ذكر اسم سعاد زوجته في أكثر من حادثة عابرة يقتضيها السرد. ولعلك في مكان آخر تكتم أنفاسك رعباً أو تمتلئ بالنشوة وهو يعرِّج بك من موضع إلى موقع. ولعل بعض الحكايا تثير بك بعضاً من تخيلات وصور. أما أن تأخذك حكاية ما من سطور كتاب لتضعك في أحداثها وصورها وأمكنتها، حتى لكأنك تعيشها طازجة تفعل في روحك وعقلك وجسدك ذات الفعل الذي أحدثته في ذاك الزمن الذي مضى! بمعنى آخر: هل يمكن لأي منّا أن يعيش حادثة ما لأكثر من مرة واحدة وأرى الجواب: نعم، إذا كان الراوي كاتباً أو محدثاً يمتلك القدرة على ذاك الفعل، ولاسيما إذا كان شاعراً أو أديباً يمتلك أدواته، إضافة إلى صدق المشاعر وحساسيتها، ولعله يستطيع أيضاً وهو يصف قطرة الماء أن ينقلك إلى عمق المحيط. وهذا ما أزعم أن عبد الكريم الناعم قد استطاعه بقدر كبير، وهو الذي في مقدمة كتابه يقول: "أنَّى لقطرة أن تطمح إلى أن تصير محيطاً؟ وأنا قطرة من ذاك المحيط، قطرة لها ذاكرة، قطرة تجد في الكتابة فعلاً حقيقياً".. وأستطيع أن أزعم ثانية أن عبد الكريم الناعم كان قطرة الماء التي تروي وترسم أحوال ذاك المحيط.

يفتتح عبد الكريم سيرة زمنه بالتعريف عن ولادته وقريته وأهلها من الفلاحين المضطهدين. فيصف فلاحها أنه أداة عمل، كرامته غبار وأن شرف الكثيرين منهم ديس وامتهن. وأن الريف بأسره كان يخضع لعدد من العائلات الإقطاعية التي تتسم جميعها

بالظلم والاضطهاد والعجرفة.

ويروي مجموعة من الحكايا والأحداث. يستذكر أمه التي كانت تعمل بإجهاد ككل نساء القرية وهي حامل به. فمن نقل الماء، وحمل تربة حجرية من مكان بعيد. وصنع التنور والموقد والاهتمام بخمس نعجات وبقرة. ثم ولادته مريضاً. وإصابته في سن الرابعة بزحار حاد ثم بالرمد. ويستذكر أباه القوي البنية، الشديد الاعتداد بنفسه، والذي يُخشى حين يثور. وتفاصيل أخرى يرويها بحيادية طبيب يخبر الأهل بمرض ابنهم الخطير دون أن يتلعثم أو ترتجف وتيرة في حنجرته. لكأن هذا قدرٌ لا يغيّر الانفعال شيئاً مما هو فيه. لكن هذا الرجل الذي ينقل لك بؤس الريف وتسلّط الإقطاع وجهد أمه بالعمل واعتداد أبيه بنفسه وحتى الزحار والرمد بحيادية الطبيب المشخص للمرض لا يني أن يتوهج فيه الشاعر ممتلأً بالألق حين يتحدث عن الحب.. حتى وإن كان لعاشقين لا تربطه بهما سوى قرابة القرية التي تخص جميع أبنائها.

"يتحرك قلبان بنبض العصافير المقيمة في تلك الأرض، فتتوهج عينان، وترسم على الفم شارة رضى، حتى إذا أراد الشاب ترجمة تلك العاطفة بالكلمة، أو بمد غُصن يده إلى خضرة ذلك الألق، نفرت، وعاندت، وقاومت رغبتها، وصاغت لحظتها مفصَّلة على القالب المتعارف عليه. يغازلها فتزوي ما بين عينيها، يعلن حبّه ببراءة ضافية، وإشراق مرير.. فتسب والده. يضحك مدركاً أن وراء ذلك الرفض قبولاً يتسلل إليه من ارتعاشة شفة أو اختلاجة فم..".

أتكون لحظات الحب هذي التي يفصح عنها الشاعر عبد الكريم الناعم بشفافيةٍ وانحياز تامٍ للحب، والتي تنبت من بين شقوق صخور صلبة في ذاك المناخ الممعن في القسوة، هي تشبه الزهرة الأجمل والأرق من بين جميع الأزهار والتي لا تولد إلا من رحم نبتة الصبار البالغة القسوة؟!

الزهرة الرائعة تلك، لا تحمل بها نبتة الصبار سوى مرةٍ في العام. تبدأ صغيرة وتكبر، ثم تصغر وتذوي. لكن حياتها تلك لا تستمر لأكثر من يومين أو ثلاثة أيام. إنها كالفرح العابر. ونبتة الصبار بقسوتها وما تُحدث أشواكها في الأصابع من وخز وآلام ودماء هي كالحزن.. مقيم.. مقيم. وهي الحياة التي يرصدها صاحب السيرة لقريته التي لا يختلف مناخها عن الطقوس الموجعة لسائر القرى والأرياف. فقر وتعب وكدٌّ وعرق وقهر ودموعٌ وما يسدُّ الرمق من طعام بلا مذاقٍ، وماءٍ آسنٍ أو ملوث. ثم أحلام وأمانٍ مؤجلة إلى الموسم، موسم الحصاد وجني

المحصول.. ثم ماذا يا زهرة الصبار؟ تذوين سريعاً قبل أن تتملاَّك العين، أو يمتلئ الأنف بعطر شذاك الراحل. فالمحصول الذي أخذ من عمرك حولاً كاملاً أنتَ وزوجكَ وأبناؤكَ. تشق الأرض بساعديك وبالمعول والمحراث، وتستعطف السماء لأجل قطرة ماء تنهمر معها دموع عينيك إن نزلت، وينفطر قلبك إن غابت. وفي آخر الأمر تقف فرحاً مزهواً بالمحصول الذي جنيت، فلا يلبث أن يأتي البيك أو الآغا أو وكيله والحواط والنجار الذي يصلح المحراث، والبيطار الذي يحدي الدواب، والحلاق الذي يحلق لك بضع مرات في العام والدائنون، كلهم يشاركك بكثير أو قليل. فماذا تبقَّى لك مما جنيت من محصول؟ هل تبقَّى لك من البيدر سوى ما يحفظ الفقر والقهر والفاقة؟ فماذا أنت فاعل بأحلامك وأمانيك التي عايشتها عاماً كاملاً؟ هل تملك سوى أن تؤجلها عاماً آخر؟... ويدور الزمن، وسيرته تتكرر في كل عام. فالفرح عابر.. أما الوجع فمقيم.

حين ترحل من مكان إلى آخر، تترك أشياءك في المكان الذي غادرت، ولا تأخذ معك إلا القليل مما أنت بحاجة إليه. ولعلك تأخذ أشياء جديدة وجميلة ومفرحة إلى المكان الجديد.. فيا عبد الكريم الناعم. حين أراد أبوك ارتحالك من القرية إلى المدينة، ومن الكتَّاب وشيخه الذي يعمل بوصية الأهل في اقتسام الطفل بأن اللحم له، والعظم لهم. حين أراد أبوك أن يأخذك من كتَّاب القرية إلى مدرسة المدينة، وأعرف أنها كانت بالنسبة لطفل مثلك هي رحلة بعيدة وشاقّة وممعنة بالغموض. فهل كان لزاماً عليك أن تأخذ معك كل هذا الخوف والقلق والرعب وما لا يترك في القلب فسحة من ضياء؟! ترى هل هذا حالنا جميعاً؟ نضع في حقائبنا ما نريد. أما القلب فلا يأخذ معه سوى ما كان قد سكن فيه. أم أن لك تبريراً آخر تسوقه على ما كنت تحسّ به حين تقول: "المدينة ليست الأضواء اللامعة، ليست الدهشة، الأسواق العالية المسقوفة المزدحمة وأصوات الباعة والألوان المتداخلة.. المدينة الآن ابتعادٌ عن الأم والأب والاخوة والأصدقاء والفضاء الطلق وما في تلك الفصول من ملامح الحلم".

وتسأل نفسك: كيف أنت الآن في مدرسة المدينة؟ فتجيب:

"ما الذي ينبثق من عمق الذاكرة؟ اختلاط رثاثة أبناء الفقراء بلمعان وجوه وثياب أبناء الأغنياء".

صحيح يا صديقي ما تقول. ولعل الطفل يدرك أكثر من غيره ويعي بأحاسيسه الغضَّة عمق تلك الآلام، لكن أوليست تلك

هي حال البشرية في كل زمان ومكان، وحتى يومنا هذا بدءاً من قابيل المزارع وهابيل راعي الأغنام؟ فماذا استطاع المصلحون والحكماء وأصحاب الثورات والإيديولوجيات وأهل النوايا الطيبة عبر هذا الزمن الطويل الموغل في القدم من مسيرة الإنسان؟ لا شيء سوى ما قلتَ عن اختلاط رثاثة أبناء الفقراء بلمعان وجوه وثياب الأغنياء. أأكون ذو ضلالة لو قلتُ لك يا صديقي إن الفقر عقوقٌ ترتكبه الطبيعة بحق أبنائها؟

في القرية بؤس الفلاح وظلم الآغا والبيك ورجال الدرك. وفي المدينة ظلم الأفندية والمتنفذين والسادة التجار وأهلِ السوق. فهل ذاكرة الذي كان طفلاً ما زالت محتفظة بذاك السواد؟ هل من إجابة يا صاحب المدارات؟.. نعم تجدها في الفصل المعنوَن بـ"ذاكرة ثانية".

هو حوار مع آخر. ولعل الآخر مفترضٌ. ولعل الآخر لم يكن سواه في منولوجٍ داخلي نقوم به حين نخلو إلى أنفسنا في جرده حساب مع الذات. "ـ أنت حاقد ـ أنا؟!! ـ نعم. ـ سامحك الله .. أنت حاقد على المدينة، وإلا لما كنت نبشت تلك الذكريات المسيئة المؤلمة. ـ لا يا صاحبي. تستطيع أن تقول أن لي موقفاً من الظلم ومن الاضطهاد ككل. في الكتابة أرسم صور ذاكرة ذلك الطفل وكما كانت دون وجل. دون ممالأة كاذبة. أنا أدرك الآن أن في المدينة، قديماً وحديثاً، أكثرية تعاني من نفس الذي يعاني منه الفلاحون، وأعلم جيداً أن الخلاص يحتاج لتوحيد جهود كل المسروقين. لا يا صاحبي، حين نتكلم عما كان لا يجوز لنا الكذب، لأننا إن أجزناه هنا فسنجيز الكذب عما سيكون، بمعنى أننا سنكذب في الإنجاز، وفي التهيئة".

الريفي الصغير الذي ارتحل عن قريته محملاً بإرث من القهر والخوف والحرمان، هل كان يطمح من المدينة التي حلَّ بها أن تمنحه السكينة والأمان؟

في القرية يتساوى الجميع أمام الآغا أو البيك ورجال الدرك، فالقهر يوحِّد ما بين أهله. ولعل هذا ما يمنح بعض العزاء. أما في المدينة فالتباين في درجات الفقر والغنى والقهر واليسر والعسر وشظف العيش والحرمان، هو تباين بلا حدود.

لكن المدينة منحتك شيئاً لم يعرفه أو يألفه أترابك في الريف. في قريته سمعهم عدّة مرات يقولون: في المدينة أسكت على كل ما يجري لك وقل: أمرك.

لكن المدينة منحتك أن تعي ما أنت فيه. والوعي أول الطريق إلى التمرد "فثمة كلام جديد: الديموقراطية، العدالة، الوحدة العربية.

هذا الكلام كان يحمله جيل من الشباب يرى في نفسه أن أقداره الجميلة الصعبة قد وضعت هذه الأمانة في عنقه.. من مختلف الشرائح والطبقات كنا: أبناء عمال وفلاحين، أبناء ملاكين، أبناء تجار وأطباء، ومن مختلف الأحياء.. اجتماعات ومناقشات، وكأناس مهاجرين أو مطرودين من الريف كان فكر البعث يعبر عن اعتزازنا بعروبتنا وعن حلمنا في الاشتراكية".

في المدينة وقد انتقل من تلميذ في الابتدائية إلى شاب في مرحلة أعلى، سمع أحدَ الفلاحين الذي ترفع إلى حلاق وسمان يقول: "هناك دولة رأيتها مرسوم عليها المنجل والمطرقة. ويومها التمعت عيون الفلاحين ببريق مَن يجد شيئاً ضائعاً.

انتماؤك في مواقع كثيرة ليست خيارك. فمن يملك أن يختار تاريخ ميلاده أو أبويه أو قومه أو عشيرته؟ ليس خيارك أن تكون ابن فلاح أو ابن آغا. ابن فقير أو ابن أمير. لكنك حين تمتلك ولو حيزاً من الوعي فهذا يمكِّنك أن تختار الموقع الذي تقف فيه، أو تنتمي إليه.

في الفصل المعنوَن بذاكرة ثالثة يروي عبد الكريم الناعم ما يلي:

"يوم التقينا سياسياً لم نكن نملك وعياً كبيراً يناسب ذلك الانتماء، ولم نكن على مستوى فهم المبادئ الكبرى التي طرحها الحزب على ساحة الأحداث والتوجيه. كنا مقتنعين بأهمية ضرورة قيام الوحدة العربية، ولعلّنا كنا نظن أن تحقيقها ممكن بشكل ما، قبل تحقيق الاشتراكية، الاشتراكية الحلم التي تلغي استغلال من يملك لمن لا يملك".

وفي موقع آخر من الصفحة يستطرد:

"لم أعي جيداً متى أقسمنا اليمين. كانت القاعة ملأى بالطلبة، والذي يردد اليمين كان الأستاذ الذي نحس بطغيان شخصيته في المدرسة".

كان ذلك الخيار الذي أراده عبد الكريم الناعم، واستطاع الانتماء إلى ما اختار. ترى أكان الانتماء هذا هوية تمنحه الأمان والشعور بامتياز ما، وأنه ينتمي إلى عصبة تحميه وتدفع عنه الأذى أو تشاطره أوقات ممتعة في ساعات الفراغ؟ غير أن ما ينوء به قلبه من آلام وأوجاع، وما يحمل في ذاته من أمانٍ وأحلام، هو أكبر من هذا وذاك. ويدرك أيضاً أن ذاك الانتماء لن يقدم له حلاً فردياً يخصه به وحده. فعندما تتحقق العدالة، وينتفي الظلم، فله في هذا كغيره نصيب. كما يدرك أنه قد حمَّل نفسه أعباءً على أعباء.

لم تكن السلطة والإقطاع وحدها السد الصلب الذي يقف أمامهم. بل هناك ما هو أشد صلابة وقسوة ومدعاة للألم. فلأجتزي

بعضاً من مقاطع من هنا وهناك مما يحمل عنوان "لوحة ثالثة".

"كان لابد من الذهاب إلى بعض القرى للاجتماع بأهلها.. عيون حادة حذرة، وجوه جامدة خالية من أي معنى، أناس منفيّون عن حضورهم.. نتكلم ونتكلم، ونقدم ما نختزنه من حق وحماس. وفي النهاية قد يكون الإحساس الوحيد الذي نخرج به أننا نقاتل منفردين. نقاتل دفاعاً عنهم وهم متفرجون/ لم يكن تحريك قرون من الذل والقهر وفقدان الثقة والتخدير شيئاً سهلاً/ بعضهم كان يسأل: هل من الحق أو تُجيز الشريعة مصادرة أملاك الآخرين؟".

أنت تغذو السير في طريق ليست معبَّدة ولا ممهدة ولا تعوزها الحواجز والتلال والوهاد والوديان. وراءَك ماضيك، وجزءاً من حاضرك، وأمامك ما تتوهم لدرجة الإيمان أنه المستقبل الوضاء. وهذه الطريق الصعبة هي البرزخ الذي تعبر منه وجيلك من جحيم الظلم والقسوة والطغيان إلى جنة العدالة والاشتراكية وقوة وحدة أمة العرب. الكابوس الثقيل من ورائك، والحلم الجميل وجهتك، فهل تغيرك وعورة الطريق؟

محطة الحلم الأولى كانت فيما يحمل عنوان نقلة ثانية.

"كانت سورية بكل ذرة فيها مشغولة بالميلاد الوحدوي، المقياس الأصيل هو موقعك من الوحدة، شيء يتمخض خارجاً من جهتي: التاريخ وإنتاج المستقبل، وبدا وكأن روح الأمة تصَّاعدُ ناهضة من أعماق موغلة لتتشكل في صباح وعيها الجليل.

كنا في البداية كبعثيين، وكجماهير نلتف حول الحزب نوقظ التحرك عبر وعيٍ وحدوي اشتراكي. وها نحن نكبر بحيث يمكن القول إن عقيدة البعث بدأت تتملك مداراتها القومية لتصبح عقيدة الجماهير، عقيدة كل المؤمنين بالوحدة والحرية والاشتراكية".

هل صَفَتْ سماؤك يا أيها الرجل وقد سطعت شمس شديدة الإضاءة؟ فالوحدة تحمل لك حلم الاشتراكية والعدالة والإصلاح الزراعي والقضاء على الإقطاع والتسلّط. صنعتها الجماهير الصادحة حناجرها بلا خوف ولا وجل من دركي أو إقطاعي أو متحكم. وقد كان حزبك الذي تنتمي إليه في مقدمة الذين صنعوا هذا الانتصار. وأن ما يرأس حكم الوحدة زعيم يتكلم باسمك، وباسم هذه الجماهير، فهو ابنها، ومن منبتها الطبقي، ولم يرث عن أبيه من إقطاعات وأراضٍ أكثر مما ورثت عن أبيك. يقف خطيباً فتهتز له قلوب العرب من أقصاها إلى أقصاها. ولكأنه في خطبه يحمل إلى كل عربي ما أنت تحمل في صدرك من مشاعر

وأمنيات. ويسألك أحد الرفاق: "يبدو عليك أنك تواجه قلقاً ما؟".

افتح يا صاحب المدارات قلبك وافصح عما أنت فيه.

"لا أدري. ثمة قلق في روحي، الوحدة قدرٌ وهدف، لكن هل كان ضرورياً أن يُحلَّ الحزب، أو لم يكن ممكناً أن نحافظ على كلّ من الوحدة والحزب في وقت واحدة فنكون قد حافظنا على الهدف والأداة".

وفي موقع آخر:

"حين أغلقنا باب شعبة الحزب أحسست أن شيئاً ما فرَّ من صدري/ وضعتُ خاتم الشعبة في جيبي بحنو من يحمل معه تذكاراً خاصاً لمناطق تنأى. مشينا جميعاً بصمت، لكل منا في الداخل حسه الجنائزي الخاص به".

ثم ماذا؟ أنا مصغٍ لك يا صاحب السيرة:

"العمل السياسي صار من اختصاص الدولة، دولة الوحدة، وبعض رفاقنا في المدن الكبرى تحولوا إلى بُزالات في الآلة الضخمة، بزالات قابلة لأن تفقد لمعانها القديم".

وماذا عنكم أنتم الذين يساكنكم الشعور بأنكم كنتم في طليعة الجماهير التي هيأت للوحدة ثم صنعتها؟

"نحن القواعد، وقيادات الكوادر شيئاً فشيئاً كانت تنأى بنا الأيام، نتحوّل في خلواتنا إلى صفحات بيضاء صالحة لكتابة الذاكرة".

رفاق الدرب وإن أغلقت مكاتب حزبهم أبوابها، إلا أن دروبهم لم تُغلق على بعضها، فما زالوا يلتقون بعضهم بعضاً، وما زال الهدف إياه، وإن تغيرت زوايا الرؤية، واحتدم النقاش، وصار لبعضهم خطوط يرتؤون أنها الطريق إلى الهدف الذي لم يحيدوا عنه.

"قال عبد الحميد: فضونا من هذه السيرة، هل نسيتم أنكم رفاق درب طويل؟ ثم لا داعي للاستفزاز وللكلام بصوت عالٍ. فلقد علمت من مصادر مطلعة أن المباحث قد أصبحت في كل زاوية وبيت".

ما بك يا صديقي وقد اصطبغ وجهك بكل هذا الاصفرار والاضطراب، ولكأن حريقاً قد سرى في أعصابك، ما تحمل من ملامح لا يدل على أن خوفاً قد ألمّ بك، بل هو ألم وفجيعة تتغلغل في مسام الروح، وأُحس بالعدوى قد انتقلت إلى الورق في الفصل المعنونِ "بمواطئ ساخنة" فأكاد ألمس ارتعاش الأوراق واصفرار الكلمات.

لن أنقل الصفحات الأربع بكاملها، بل سأحاول ما يمكن أن ينقل بعضاً من الصورة.

في حلب التقى بمن يصفه (كان صديقاً). كان هذا الذي كان وراء مكتبه في

غرفة واسعة، ولعله ولاستعراض ما كان عليه وما آل إليه من علوّ مكان، طلب أحد الموقوفين، أجرى معه تحقيقاً حول سفره إلى دمشق ومكالمة هاتفية أجراها هناك مع ضابط مسرح كما ورد في إفسادية من مخبر، وقد أنكرها الموقوف.

"بسرعة المباغتة من خلفٍ نُزع عن الرجل قميصُه الخارجي، ومُدد فوق بلاط المكتب، رُفعت رجلاه، وبضرب متناوبٍ بين اثنين نبقا من الجدران. ضرب بلا شفقة بكابلات الحديد/ جسد يتلون بين سوطين من نار/ المسكين يبحث عن متسع لبقيةٍ من نَفَسٍ من أنفاس الحياة/ من عمق ذلك البئر.. الجسد.. قال متصدعاً باكياً: يا سيدي أقسم لك بالله أن شيئاً من هذا لم يحدث، وإنني لم أتصل إلا بقريبي الذي لم أجده/ هذه المرة بدأ الضرب على أصابع القدمين من جهة مشط الرِجل.

"هذا العذاب لا تستحقه حتى الكلاب المسعورة، صرتُ أُشعل السيكارة من أختها. بعد زمن لا تعرفه إلا الأعصاب المشتعلة قال: خذوه. أخذوه دَفراً وهو لا يستطيع الوقوف/ لم يعطني فرصة للسؤال عن موقع المرحاض، كان وحدَهُ الذي يتصرف باستعراض. بإشارة من يده فُتح الباب. قال: هاتوه. أُدخل على عَرَجِهِ. ما زال شبه عارٍ في نصفه الأعلى. بادره: ماذا قلت؟ حاول أن يتكلم، وباستغاثة ورجاءٍ أن يصدقه، وكان فراغ روحه يرعبه. صدرت الإشارة، وبحركة سريعة كان الرجل ممدداً وانهالوا عليه، على صدره وظهره ورأسه ووجهه. كان اختلاط موائه وصراخِه وتشققِ روحه بصوت الكابلات المكتوم، يضغطان على عنقي بقوة لا ترحم/ أشار لهم فتوقفوا. لقد تغيرت سحنته ازرقاقاً واحمراراً وكُمودة، وثمة نتوءات في رأسه وفي وجهه. قال الكرسي: اسقوه.

كأس كبيرة أكثر من نصفها ملح. حركوا الملح والماء ودفعوه بقوة إجبارٍ في حلقه وهو يكاد يختنق.

قال الكرسي: أرسلوا لي هذا الذي يحب مؤخرات الرجال.

دخل شكل ما وفي عينيه ما يوحي أنه قادر على ارتكاب أية قبيحة وقال: ـ إيش أمرت، آخذه أنـ.. سيدي؟

نظر أعلى الكرسي إليَّ متباهياً، فوجدني ممتقع الوجه. باندهاش سألني: ما بك وجهك أصفر. وقفت، بصوت مخنوق مقهور جدَّفت وشتمت. بهدوء قال: لا نستطيع الحصول على معلومات إلا بهذه الطريقة. كنت أعلم أنه تعمَّد أن يريني ماذا يفعل".

هل أعاد إلى ذاكرتك هذا الذي كان صديقك، زمناً خِلْتَ أنك ودعته إلى الأبد،

ذكرى الدركي والإقطاعي والحواط وزمن الرعب والخوف؟ في ذاك الزمن كنت طفلاً، ولم تكن تملك شيئاً، ولم يضِع منك أيّ شيء، فلم يكن لديك ما تحس أنك قد فقدت. أما الآن وقد تحقق لك ما لا تتسع له أحلام طفل ريفي مصاب بالخوف وبالرمد والزحار، فعلى أيةٍ أرض رجراجة تقف؟

من فصل مرايا سأقتطف بعض المقاطع:

ـ الحزب تحول إلى ذكرى، حلم، بزمانه وبعناصره.

ـ الجيل الذي لعب دوراً في فترة وجود الأحزاب، من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، ما يزال يحنّ إلى تلك المساحة من الفعل والحضورِ ومن تنشيط الذات وتزويدها بكل أسباب ولوازم الثقافة.. لنشر المبادئ على أوسع نطاق.

ـ قال أحمد اسكندر: أرى أن البعثيين قد أصبحوا مستهدفين.

قلت:عبد الناصر لا يؤمن بالأحزاب/ ليس في تاريخ مصر حزب على شاكلة حزب البعث من حيث الرؤية القومية والاشتراكية.

ـ قال أحمد اسكندر: انظر إلى هذه التركيبة العجيبة للاتحاد القومي. انتهازيون، وصوليون، وطنيون قوميون بحق. والاتحاد الذي وُعدنا به تحول إلى مضافة (منزول).

ـ قال أحمد اسكندر: ألا ترى أن أجهزة الأمن تشكل المواقع الأكثر فاعلية، ولها حضور نوعي خاص؟

ـ قال خضر: لقد ضجَّت المدينة بعد موت أحد الشيوعيين تحت التعذيب.

ـ قلت: هذه الأمور لم تعرفها سورية من قبل".

وفي موضع آخر من فصل (العودة) يكتب عبد الكريم الناعم عن سيرة تلك اللحظة من الزمن:

"ترى هل كان الحزب عباءتنا وخيمتنا. شاغلنا وافقَنا. عائلةً وعشيرةً وطنيةً لاختمارات الأحلام القومية؟".

في أي فضاء أنت مقذوف يا عبد الكريم الناعم؟ وما في الفضاء من باب تقرعه ليفتح لك مصراعيه، ويحتويك لينفض عنك ما علق بك من تعب. الحزب الذي فتح صدرك على أولى مشارف الأحلام قد أوصدت الوحدة أبوابه وهو الذي كان طليعة للجماهير التي حققت الوحدة الحلم. فهل يتحول الحلم إلى كابوس؟

ولعل السؤال يعود ليلحّ من جديد عليك: أولم يكن ممكناً أن نحافظ على كلٍ من الوحدة والحزب في وقت واحد. فنكون قد حافظنا على الهدف والأداة؟.

كنت تود المحافظة على الحزب والوحدة. الوحدة كانت ضد الحزب، بل ضد جميع الأحزاب. فمن هذا الذي كان ضد الوحدة فأوصلها إلى ما آلت إليه؟.. فأي انكسارات هذي التي في قلبك يا صاحب المدارات.

في فصل (العودة)

"صباح منذ بدايته لم يكن كالصباحات الأخرى. الإذاعة السورية تطلق في الأثير أنباء انقلاب عسكري. إنهم يفصلون الوحدة. موسيقى النشيد السوري الذي لم نعد نسمعه إلا من إذاعة عمان".

عهد الوحدة الذي أغلق أبواب حزبك، وأطلق عناصر مباحثه في كل حارة وبيت، حتى بين الزوج وزوجه كما تصوّر الناس. وألغى العمل السياسي وأحاط نفسه بالوصوليين والانتهازيين والمصفقين والمادحين، وساق من أجل كلمة الناس إلى أقبية التعذيب، وقتل تحت التعذيب شخصاً ينتمي بفكره إلى أيديولوجية من رفعت المطرقة والمنجل على علم بلادها.. لقد تحررت سورية من الكابوس الذي بدأ حلماً شديد التوجه والألق. فكيف هي مشاعرك يا عبد الكريم الناعم؟

"زحمتني مشاعر متناقضة ممزقة. أن ينزاح عنك كابوس ضاغط.. قد يغريك بالانسياق وراء بعض الأحلام.. ولكن ثمة خوف حقيقي.

إن فك عرى الوحدة، الوحدة الحلم، الوحدة الخطوة البداية على الطريق.. الاشتراكية.. الأرض التي وزعت على الفلاحين.. ضرب هذا سيترك الخشبة عرضة لاصطخاب الأمواج العاتية. ترى أية رؤية يتيحها لك الظلام والضباب مجتمعين./ المشاعر عندنا أكبر من التحليل والاستقراء. العواطف أظهر من أي مشروع/ أما الجماهير التي زحفت ذات يوم وافترشت شوارع دمشق لتحظى بإطلالة جمال عبد الناصر.. هذه الجماهير كأنها كانت من غبار أو هباء".

لم يعد عبد الكريم الناعم مزدحماً بالمشاعر المتناقضة الممزقة، ولم يعد هناك ما يُغريه بالانسياق وراء بعض الأحلام بعد أن انزاح عنه كابوس ضاغط. كما أشار يوم حدوث الانفصال. فالأحداث التي تتالت قد حددت بوصلة اتجاهه. ففي نهاية مداراته وتحديداً في الصفحة ما قبل الأخيرة من الكتاب.

"الإذاعات تبث برامجها عدا إذاعة دمشق. الساعة السابعة ودقيقتان. صوت جازم يخفي انفعاله، وبلا مقدمات نبَّه إلى أنهم بعد قليل سيستمعون إلى بيان هام.

قفزتً من سريري. ارتديت ثيابي وجلست. بينما الموسيقى العسكرية تملأ كامل الفضاء.. ترى هل فشلنا أم نجحنا. العالم كلّه ترقب. العالم ما أنت فيه. بعد وقت ميت من الزمن حي في التوفز. بثت الإذاعة بياناً أفاد بحدوث حركة ضربت حكم الانفصال، ورفعت شعارات وحدوية قومية تقدمية، امتلأ جسدي المتعب بالرغبة بالرقص".

ترى هل انتهت سيرة الزمن بعد أن أقفلت المدارات آخر صفحة من فصول الكتاب؟

ترى هل أن للنورس الدائم القلق أن يحط بجناحيه عند مجاورة البر للبحر، وتحوُّلِ الحلم إلى حقيقة.

هل ارتاحت الروح من آلام الجسد المرهق، وقد شاركته منذ الطفولة تلك الآلام؟

وأخيراً هل من أوراق أخرى لدى عبد الكريم الناعم مبعثرة هنا وهناك تنتظر صاحبها ليلم شعثها في فصول أخرى يتابع بها الشاعر عبد الكريم الناعم سيرة الزمن الذي ما زال مستمراً في المدارات؟

❑❑

في أفياء بثينة بنت المعتمد
للشاعرة صالحة عبيد غابش

سميرة رباحية/ طرابلسي

الشاعرة صالحة عبيد غابش واحدة من اللواتي حققن الحلم الذي تفجر من شريان الأدب الإماراتي. اتجهت إلى كتابة القصيدة العمودية وانتهت إلى قصيدة النثر التي بمعايشتها ترتقي إلى التجديد والتطور.

تعتمد تجربتها الشعرية على (وحدة القصيدة لا وحدة البيت(1)) في طرح ما تريده من مضامين شعرية في ديوانها: ((بمن يا بثينُ تلوذين؟!)) هو حالة فنية تؤخذ كاملة بمضمونها تدفعها للقارئ جرعات بصورة قصائد متتالية تميزت بالجدة والإدهاش لنكتشف حال بثينة بعد السبي، مرسخة رؤيتها الفكرية والجمالية بتحليل إسقاطاتها ورموزها والصراع الحاصل فيها.

والسؤال يدعونا لماذا اختارت الشاعرة هذه الشخصية من بين آلاف الشخصيات النسائية التي عرفها التاريخ؟ ((بثينة بنت المعتمد بن عباد*)) قائلة: ((لأن في قصتها شيئاً من الأسطورة... وكثيراً من القيم... وبعضاً مني.. هذا التشابه ليس في تفاصيل قصة الحياة.. ولكن في موقف ومعتقد يكاد لشدة حضوره يكون هوية وحيدة لامرأة ما(29))).

في النص قصة إسقاط تاريخي لشخصية وجدت الشاعرة نفسها بقاسم مشترك أهو التشابه في موقف..؟ أو معتقد...؟ يشكلان هوية لامرأة غير معينة أو لامرأة ما..! أو ربما تحيط جو القصة ((في عالم تسوده الآلام المعاصرة التي خرجت عن الطبيعة المألوفة لبني البشر(3))) وهنا يحضرني التساؤل هل هي رمز للهوية..؟ للانتماء..؟ للوطن.. للقيم أيضاً..؟ ((خداع ابن تاشفين للمعتمد (**))) ربما يدعوني الموقف للقول بأن بثينة والشاعرة مشتركتان ببعد فكري واحد، فتلجأ إلى استطلاع جنبات

التاريخ في هذه الشخصية كي تحرك أدواتها إشعاعات تبعث من خلالها بمفاصل معاناتها.. أو تقدم نصاً مجلياً في الحداثة كتحقيق روحي وكعزاء أيضاً. فديوانها هو ((مشروع)) قصة أشبه بالنشيد الطويل الذي يعبر عن زمن أضحى الاستلاب فيه والقهر أحد أسباب العيش، أو ربما ((لإثراء المضامين الواقعية عن حال الإنسان العربي اليوم(4))) أو هو ((خطاب مغلف بتأريخ طويل من المعاناة والمكابدات التي تعرضت لها المرأة في مشاعرها وأحلامها(5))).

والمعتمد يعني لها رمزاً فهي ترى في سلطانه نهاية أسرة أو تبدد مجد.. أو ربما ترى في ((بثينة أمة عربية في الأندلس)) الدلالات الواسعة مفتوحة أمام القارئ فبثينة ابنة ملك أشبيلية الذي نكب في ملكه وأسر ثم نفي وأسرته إلى أغمات في المغرب وأصبحت سبية وأسيرة فاشتراها تاجر إشبيلي ظاناً أنها واحدة من الجواري فدفع بها هدية لابنه لكنها بشخصيتها تجلدت وتمسكت بعنفوان الأصالة العربية وقالت: ((لا أحل لك إلا بعقد الزواج إن رضي أبي بذلك(6))).

وهنا تجلت اللفتة الذكية من الشاعرة التي عبرت عن المحنة التي طالت هذه الأسرة لتفتش عن القيم التي يتحتم على ذاتها مراعاتها بفيض من شعورها النبيل و((بقوة انتماء والدها إلى الخطاب الشعري(7))) وتحديد موقفها بعدم خروجها على قوانين الانتماء الأسري.

هذا الجديد في تناول الدلالة الإيحائية في القصائد المتتالية يبرز الإسقاط الذي استخدمته الشاعرة من قريب أو من بعيد لترتقي بالمتلقي ارتقاء فنياً وجمالياً يفيض دلالات عميقة تتولد بمشاركته تجسيد حكاية بنت المعتمد، وتحليل نفسية شخوصها المنسوجة بموازنتها بين حريتهم في الماضي وسخريتهم من كآبة الأيام الآتية:

كأني ليلٌ يفسر للصبح نفسه
ويأبى الصباحُ انكشافي عليه
فأرتدُّ نحو عباءتي الساخرة... ص 13
تؤنبني هكذا:
((ليس هذا الصباحُ لكَ))

وماذا تعني لها العباءة...؟ إنها تشبه الليل الذي تلاه الصباح وانتشلها من غرق الأحلام ومن الكوابيس لتعي نفسها من جديد قائلة: ليس هذا الجسد لك أيها التاجر الإشبيلي هذا الجسد الذي يشع بهاء كالصباح ليس لكَ..! هذا الحضور يدعونا لاكتشاف بثينة شاعرة وضحية في الوقت ذاته نبع من موقف نبيل وتجلى انبعاث

الذات لديها لأنها تنتمي للدولة الأموية في الأندلس وأنها من نسب ذي أصالة وتراث.

وبخيالها الحر يجذبها الحنين إلى إحصاء المآسي من جديد وتلجأ بعد المعاناة إلى الحلم تحت وطأة الواقع وتغيره.

أعُدُّ الأنامل في عتمة الراحلين ص 22

ونصبح ملهاة أحلامنا من جديد

وهنا تعد الأنامل أي المآسي التي عصفت بالعرب وعصرتهم ولم يبق لهم غير حثالة أحلام من مجدهم التليد وعبر هذا المونولوج الداخلي ننتقل إلى العالم المضطرب الأليم ضمن صور تتلاحق تباعاً وسط هذا الخط الدرامي الواضح.

أتى الداخلون بأحزانهم ص 23

قيدوا الصبح من قدميه بليل السلاسل

فالداخلون ((يوسف بن تاشفين)) يوزعون على الأمة ضروب الأحزان ويقيدون الصبح الذي يرمز إلى مضمون جديد هو الخلاص الذي ترسمه الشاعرة وهو المجد العربي الذي شق عنه الظلام صقر قريش مستعيرة من عبد الرحمن الداخل مؤسس الدولة الأموية في الأندلس وجه الشبه بأبيها.

ما زالت الشمس تنمو بعافية الانتظار.. ص 24

وتلبس حلة محرابها.. وتصلي

لتسعف صقر قريش من العبث المتمرد

في حلمه

وتستمر هذه الشمس العربية بمعاناتها الداخلية لتتوهج من جديد فترة ثم تتحسر على الأمجاد الإسلامية فترى خلاصها مستعينة بالفارس الحلم الذي تريده أن يرفع مشعل الحرية ليحرر أسرها من العبث والتمرد.

ستبحث عنك

وأنتَ الملثم خلف التراب ص 24

تجيء على خيلك المتسلل من عثرات السراب

وهنا تشرئب روحها التي تتحد مع غربتها ضمن صراع داخلي ونبض وجداني يكشف عن مكنونات شوقها إلى مجيء الفارس الملثم متسائلة والصبايا سبايا ترى هل سيتأخر؟ النداء والتوسل واضح ينبثق من وعيها بقيم الوفاء والبحث عن بديل جميل في نظرها، فترسم في مخيلتها الشخصية الدرامية للبديل وكأنها هنا تسترجع البطل الأسطوري جلجامش في خروجها على الشكل السائد فتحقق حلمها حيث يتراءى لها قادماً.. ملثماً.. يتجاوز عقبات الدروب الموصلة التي أقيمت أمامه ليسترجع ملك أبيها.

فقم لا تكن مثلهم ص 25

وجئني بملء الكرامة مهراً

إنها هنا تستحضر مباشرة مهرها وهو مهر الحرية الممزوج بالدماء وبسيف تجرد عنه الصدأ ليسترجع القدس ويعوض عن ملك أبيها، ويتجاوز الهزائم التي منيت بها الأندلس.

وجئني بقدس الحبيبة مهراً ص 25

وقل يا حبيبة إنا انتصرنا

فهل قلبك العربي هدأ؟

تجلي الذكريات الذي ارتبط بإيقاعها الداخلي يظهر هنا في صورة التكرار لمعنى

المهر الذي تؤكد عليه، وقد استلهمت شخصية البطل الشعبي ليتطابق مع واقعها النفسي، وهنا يشرئب الرمز التاريخي حيث تلح الشاعرة في ندائها للفارس ليرفع راية الجهاد وينطلق ليسترد القدس السليب كصلاح الدين الأيوبي محرر القدس من الفرنجة وبهذا يطمئن قلب المعتمد، وتعوض ما تراه من خيبة الأمل وهنا ((ستبحث عنه في صورة جديدة لبطل قومي، افتدائي، مخلص(8))) كما يراه أدونيس في البعث والرماد.

في دلالة مباشرة تتحدث فيها الشاعرة عن تفاؤل بثينة بالرغم من معاناتها، وعن فؤادها العامر بالفتوة والشباب، لتنقلنا إلى إشراقة جديدة ترتبط بالذكريات وبالتراث في خطابها الذي ازدوج مضمونه على مواصلة المعركة لأن الأمل والحرية هو وعد رب السماء.

أفتش في الدمعة العربية عن ملحها..
وعن لون زيتونكمْ
وللبرتقال بمشرقنا طعمُ حريةٍ ص 29
سوف يأتي إلينا به
وَعْدُ ربِّ السماء.

وفيما سبق نرى ((في الصورة الشعرية تتجمع عناصر متباعدة في المكان والزمان غاية التباعد لكنها سرعان ما تأتلف في إطار شعوري واحد(9))) فعمق الصورة تجلى في زيتون المغرب وبرتقال المشرق وجمالها يرينا التشبث بالأصالة التي ساعدتها في عنف الطيران الحر متخطية المشاعر اليومية لتبوح بعزيمتها العالية في استنهاض الهمم لتصارع خيبة الأمل الحاضرة في ساحتنا العربية اليوم.

من جديد تبدو أمامنا نقطة مضيئة على الرغم من معاناتها الذاتية وظمئها فرعها يتطاول شامخاً بروح التحدي إلى درجة الاعتداد بالنفس.

فتطول بثينة في نخلة ص 31
ويمتد في الرمل صوت ظماها
وتبكي.. وتظما

لابد من ذكر الصورة الفنية الطريفة المعنونة ((خيوط المغازل)) التي تستند وتشير إلى الصناعة التي اعتمدت عليها أسرة المعتمد في السجن ((أغمات)) لتحصيل ما تحتاج إليه من مال معبرة عن رفضها الشديد للاستعباد ولعصر الغواية الذي يذكرها بوطنها:

أهاجر في ناظري غربةٍ
تبصرني وطني
فتشتاقني خيمة علقت في يدي ص 37
خيوط مغازلها

((ليس أشد إيلاماً في النفس من وقع الغربة المعنوية والوجدانية على الإنسان في

العصر الحديث(10))) غربتها تساؤل مشبوب نتيجة غواية عصر اشرأب من وجدان الشاعرة إثر هذا الموقف الأليم الذي نبع من عاطفتها الشفافة.

بمن يا بُثينُ تلوذين..

والليل رمحٌ طويلٌ بكف جميل

ينافح عن ألف ألف بثينة؟!

بمن؟!

تتبدى الغربة الذاتية في هذه الدراما الواضحة التي تلامس أجل الحالات الإنسانية من سبي وتشرد نتيجة الهواجس التي تطال الأهل تجاه ابنتهم التي أصبحت سبية وتساؤلهم إلى من تلوذ..؟ أو بمن تحتمي...؟ ووالدتها ((رميكية)) ((قدماها رهينة طين المنافي(11))).

وهاهنا يمكن للقارئ أن يلمس عملية التناص حينما استعارت الشاعرة حكاية جميل وبثينة من التراث الشعري العربي.

من جديد ترينا الشاعرة حاجة بثينة للتحرر من العاطفة الأسيرة لتتسامى في التوحد مع القيم والثوابت التي تتبناها وتعطي أبعاداً تتخطى الواقع وتنفلت من إسار الزمن لتتحرر منه متجاوزة غربتها الداخلية التي يبلسمها شعاع يجنح نحو المستقبل، هي بثينة أخرى سيدة العطر والعشق والتيه:

وأنا.. لي سيادة هذا المساء

بثينة أخرى

ولم يغب النهر عن جسد

لم يزل يتفرع فيه العفاف

وهنا تستلهم الشاعرة أهمية المرأة في التراث الإسلامي فتتجلى أمامنا سيدة العطر والعشق والتيه بعد ذهاب الخوف عنها، فقد تحولت إلى أخرى بثينة الجسد الوردة المحتفظة بعفافها لم يغب النهر عنه فهي بحالة عشق وانتظار، فالصورة الفنية هنا صورة الفتاة العربية التي تنشدها الشاعرة في حضور بثينة الطاغي عبر متاهتها في السبي لتكون بطلة حقيقية تليق بامرأة عربية معاصرة.

الهوامش:

1 . د. إبراهيم محمد الوحش، في ظلال النص، ص 52

(*) د. سهيل زكار . التاريخ العباسي والأندلسي والسياسي والحضاري، كانت مملكة أشبيلية أكبر ممالك الطوائف وأقواها. وكان على عرشها المعتمد بن عباد الذي يمكن اعتباره بين أعظم شخصيات العالم الإسلامي في القرن الخامس، فهو كان سياسياً بارعاً، وإدارياً ناجحاً، وفارساً محنكاً وعلى درجة كبيرة من الشجاعة والإقدام، وفوق هذا كله كان من أعظم شعراء عصره وأكثرهم تمكناً من فنون الأدب والبلاغة ص 339.

2 . صالحة عبيد غابش، ديوان بمن يا بثين

تلوذين، ص 5.

3. هلا عبد اللطيف قصير، الاتجاه الرومانسي في شعر الإمارات، ص 20.

(**) د. فيليب حتى، د. إدورد جرجي، د. جبرائيل جبور . تاريخ العرب، حين هدد خطر الفونسو السادس مملكة المعتمد: ((ارتكب أكبر خطأ إذ طلب النجدة من يوسف بن تاشفين زعيم المرابطين في مراكش، ورغبه في الجهاد ونصرة الإسلام وقدم يوسف بجيشه في ت2 من سنة 1090 ودخل غرناطة ونفى المعتمد إلى مراكش فاعتقل في أغمات.. وكانت زوجته اعتماد وبناته يغزلن للناس بالأجرة)) ص 621 . ص 622.

4. الخليج الثقافي العدد 8596 . 4 نوفمبر 2002.
5. نفس المصدر السابق.
6. صالحة غابش . بمن يا بثين تلوذين ص 7.
7. نفس المصدر السابق ص 8.
8. محمد جمال باروت . الحداثة الأولى، ص 93
9. هلا عبد اللطيف قصير، الاتجاه الرومانسي في شعر الإمارات، ص 297.
10. نفس المصدر السابق.
11. صالحة غابش . بمن يا بثين تلوذين . ص 54

❑❑

قراءة في مجموعة (المنزل ذو المدخل الواطئ) لإبراهيم صموئيل

د. عادل الفريجات

يقدم إبراهيم صموئيل لمتذوقي أدبه الجميل مجموعته القصصية الرابعة، الصادرة في بيروت عام 2002، يقدمها، وقد اختار عنوان القصة الثانية عشرة، والأخيرة فيها، عنواناً لها، وهو: "المنزل ذو المدخل الواطئ"

ومن خلال قصصه الاثنتي عشرة يعرض هذا الكاتب، على جنح الفن السردي، خبرات فلسفية ونفسية واجتماعية، تتصل بأفق الذات الفردة، وفضاء الجماعة المستقرة، وتضفر أنامله البارعة خيوط قصص أخرى ماتعة، اقتنص برهاتها الفذة من خلال عمله المهني في معهد بدمشق يعنى بذوي الاحتياجات الخاصة.

وهكذا، ففي وسعنا أن نرد مصادر استلهام هذه القصص إلى مصدرين اثنين، هما:

آ- خلفية فكرية وفلسفية ونفسية امتزجت بعشق القصة القصيرة وكتابتها. وترجع إلى هذه الخلفية قصص المجموعة ذوات العناوين: خواء، وشريط الورق، وكفاصلة وسط الكلام، وعن أمي، وصرير الندم، وتلك الحبات، والمنزل ذو المدخل الواطئ. ففي هذه القصص آثار من دراسة فلسفية ونفسية واجتماعية، والتقاطات موفقة لمياسم الأشعة الخاصة التي تلج النفس الإنسانية، فتخضها، وتترك أثراً في قيعانها القصية، أو تعدل بعضاً من ملامح سلوكها.

ب - عمل مهني في معهد يعنى بالمعوقين أتاح للكاتب كشوفاً نفسية أطرتها إنجازات فنية، تمكن صموئيل، من خلالها، من فتح مغاليق نفوس أعيقت أجسادها، ولكن ما كان يقر في أرواح الأسوياء، كان

يقر في أرواحها أيضاً. ونجد الإلمام بذلك في القصص ذوات العناوين: تلمس، وقلاع صغيرة، ووشم، وطيور، وخلوة.

وقد رأيت، بعد قراءة دقيقة للمجموعة بأسرها، أن أتلبث خاصة عند أربع قصص منها في مقطع أول، ثم أنتقل في مقطع نقدي ثان إلى تركيز السمات الفنية العامة التي طبعت فن هذا الكاتب في مجموعته التي بين أيدينا اليوم. فالمراوحة بين النظرة الفاحصة المركزة حول الجزء، والنظرة الشاملة الكلية حول الكل، هو ما تتوخاه هذه الدراسة النقدية للمجموعة.

والقصتان الأوليان اللتان تنتميان إلى مصادر إلهام الكاتب الثقافية الفلسفية هما: شريط الورق، والمنزل ذو المدخل الواطئ. والقصتان الأخريان المستلهمتان من طبيعة عمل الكاتب المهني في المعهد المذكور، هما: تلمس، ووَشْم.

وإذا نقترب من التفاصيل نطالع في قصة "شريط الورق" كلاماً على لعبة صبيانية ولدت عفواً لا قصدا، ونجم عنها احتجاز مساحة من الشارع من خلال شريط ورقي كان يجره أحد الصبية، وقد شكل التفافه حول شجرة وعمود في الشارع، عرضاً، واكمال هذا الالتفاف من قبل الولدان، قصدا، شكل مربعاً حجز الناس عن مقاصدهم، وآل، في وهم الناس إلى منطقة حرام لا يجوز جوسها، فصاروا يسيرون في الشارع، وهم يتحاشونه ويحاذرونه... فهم ينظرون إلى المساحة المحرمة نظرة جد خالص، وما هي إلا ثمرة لعبة أساسها الصدفة والعفوية أولاً، وقد أكملها خبث صبية أشقياء ثانياً.

ومن خلال ردود الأفعال المتشابهة إزاء هذا الحاجز الورقي الصنعي المزيف، يوحي لنا الكاتب بأفكار فلسفية عميقة دون أن يضعها في إهاب تنظير فكري مجرد. فإذا أبدلنا الوقائع الملموسة في القصة بعبارات شارحة، نرى أنفسنا أمام وهم الزواجر والموانع، وإزاء محاذير مصطنعة نذعن لسطوتها، وكأنها شيء منزل، وما هي في الحقيقة كذلك. كما نرى أنفسنا في هذه القصة أمام حقيقة اجتماعية يبدو فيها الناس، وقد تلبسهم طبع واحد، فكلهم يتقون الحواجز فرداً إثر فرد، وعدوى المحاذرة والتقية تنتقل بروح التقليد وروح القطيع وإيثار السلامة إلى الناس كلهم، إذ لم يتجرأ أحد من المارة على امتحان حقيقة هذا الشريط الورقي، الذي أزاح الناس عن جادة الطريق.

وتقدم تلك القصة فكرة ثالثة تتمثل في أن الناس ملولون، فالصبية الخبثاء الذين نكلوا بالمارة المساكين، لم يتحولوا عن لعبتهم تلك، إلا بعد أن أحسوا بالسأم البليد الذي

أناخ عليهم. وهذا يعني أن التجديد في الحياة، لعباً أم جداً، شيء مطلوب ومرغوب، وبه يستمر العيش الجميل.

ولا شك في أن نكهة من السخرية قد شاعت في أعطاف القصة، وقربتها من الفكاهة التي تعرض علينا تمثيلاً في بعض مشاهد التلفزة. وسر التفكه فيها هو أن القراء هنا كالنظارة في المسرح والتلفزة، يعرفون حقيقة ما يعرض أمامهم، ويعون المخرج من المأزق، في حين يتلفع الآخرون بغلالة من الجهل، ويتوهون عن المخرج من المأزق.

أما قصة الكاتب الثانية التي اخترت التريث عندها، فهي قصته الأخيرة في المجموعة: "المنزل ذو المدخل الواطئ. وهنا نحن أيضاً مع قصة ممسرحة وغنية بالرمز، تكتنز أبعاداً نفسية واجتماعية وسياسية. فهي تتحدث عن رجل ابتلي بالسكن في منزل تربض فوق مدخله عارضة حجرية، ويضطر الداخل إليه إلى احناءة من رأسه ليتمكن من الدخول. وإن لم يقم بتلك الإنحناءة، صدم رأسه بالحجر الصلد الرابض فوق سقف المدخل. وقد تعرض بطل القصة المروية بضمير المتكلم لهذه الصدمة مرة تلو المرة، وأصيبت جبهته بكدمات عديدة، ما كان يشفى من إحداها، حتى يصاب بأخرى، ثم دبت في نفسه الرغبة في الوقاية من الصدم، فحاول المرة تلو المرة، إلى أن تحاماه. وكان سبيله إلى ذلك، أن يرفع، قبيل الدخول إلى المنزل، ذراعه عالياً، مقدماً كفه قبل رأسه، فيلامس الكف العارضة قبل التقائها بالجبهة، التي سبق أن أثخنتها الصدمات مراراً، ثم يمضي داخلاً البيت مطأطئاً هامته. ولنتأمل عبارة (مطأطئاً هامته)، فهي عبارة خطيرة جداً في سياق هذه القصة الرامزة، وهي تبعث الابتسام والشفقة في الوقت نفسه.

ويمضي السارد، فيروي كيف قيضت له ظروفه الانتقال إلى دار جديدة، لبابها ارتفاع مقبول يحول دون الاصطدام بسقفه. ولكن المضحك المبكي هو أن رفع الذراع ومد الكف قبل الدخول، لم يفارقا بطل القصة في داره الجديدة، وبقيا يلازمانه زمناً مديداً. ومع مرور الأيام زالت تلك العادة ظاهرياً، ولكنها غارت في أعماق السارد، كما تغور المياه في الأعماق والشعاب القصية. وبتعبير آخر، رغم تواري الحذر والخوف من الصدم ظاهرياً، بقيا دفينين في النفس، وهما على استعداد لأن يهبا بقوة عند الاقتراب من المداخل المختلفة، حتى وان كانت عالية السقف، فأثرهما قر في النفس قرار العادة، التي تكاد تقول لابن آدم: أن احن هامتك أيها الإنسان، وامض مكدراً منغصاً إلى جحيم الذل والانكسار.

ولا شك في أن في ثنايا تحليلنا للقصة تأويلاً للنص لم يفصح عنه الكاتب بالطريقة التي أفصحنا عنه بها، فنحن نرى ذاك المنزل ذا المدخل الواطئ يكبر شيئاً فشيئاً ليصبح منازل كثيرة، ويتسع رويداً رويداً ليصير فضاء ضيقاً لا أفق له...

أن وظيفة السرد هنا لم تقف عن حد تسجيل وقائع بعينها، بل مضت بعيداً لتتحدث عن أفق الحرية المحدود الذي يلوب الفرد فيه وقد علت هامته مخاطر جمعة، حتى إذا ما أراد الشموخ والنظر إلى السماء العالية ارتطم رأسه بعارضة من حجر صلد آذته وكتمته، فاضطر إلى الانحناء القسري.

وعلى الرغم من الإحساس بارتفاع عارضة باب الدار الجديدة لاحقاً، فإن معايشة القمع والقهر والأذى تركت في نفس بطل القصة ندوباً لم تمح... ولو أبدلنا سقف المدخل الواطئ بسوط جلاد ظالم قهار، لتساوى عندنا الطرفان، ولو أبدلنا ساكن المنزل ذي السقف الواطئ بسجين يقبع خلف القضبان، ويتلقى لكمات الجلادين كلما خرج، أو دخل إلى زنزانته لتساوى عندنا القطبان أيضاً. وعليه فالخطاب السياسي والاجتماعي حول الحرية والانطلاق قد اتخذ من القص قناعاً، ومن الرمز سبيلاً، وراح يعلن عن ذاته. وأن يتحدث كاتب عن الحرية واتساع الآفاق ورفع الهامات لتطاول السماء، فهذا يعني أنه ليس كاتباً مجانياً البتة، بل كاتب هجاس بهموم الوطن ومواجع المواطنين.

وإذا انتقلنا إلى المحور الثاني الذي دارت حوله الفئة الثانية من قصص المجموعة الخمس الباقية، فإننا نتوقف، كما وعدنا، عند قصتي: "تلمس" و"وشم". الأولى بطلاها: أعمى وعمياء، والثانية بطلاها: أخرس وصماء.

وفي قصة "تلمس" يصور الكاتب شابين حرما من نعمة البصر، ولكن مشاعر الحب وهتافات الجسد استيقظت فيهما. وتفجرت تلك المشاعر أولاً عند الشاب، فراح يطلب من صديقته الكفيفة لحظة يختليان فيها في ركن مهجور بعيداً عن مراقبة الناس في المعهد، وذلك بعد مواقف ترحيب أحس بها تصدر عن الصديقة الكفيفة.

ولكن جرس المعهد فاجأ الشاب والفتاة، فاتجها إلى الصف دون إشباع لحالة الوصال المنشودة.

وبعد تفجير هذا الحدث يشرع الكاتب في تحليل مشاعر تلك الفتاة المعشوقة، التي لم يحل عماها دون معرفتها الدقيقة بمشاعر الناس العميقة مهما حاولوا إخفاءها، كما لم يحل دون رغبتها في أن يكون لها ما للمبصرين من بره الوجد مع من يحبون،

ولهذا فهي توافق المحبوب في مرة ثانية على الانتحاء بعيداً عن الناس ليقطفا عناقاً سبق أن مهد له صديقها بتحرشات متنوعة، كإصراره على الإمساك بكفيها أثناء هبوط الدرج، وانحرافه في مشيته عمداً ليلتصق صدره بنهديها، ثم اعتذاره عن ذلك اعتذاراً مرتبكاً كاذباً، وسعيه لتلمس وجهها وكتفيها وصدرها حين تشكو من وجع في قدميها مما يميتها ضحكاً منه...

واستجابت الشابة لطلب الفتى بالاختلاء بعيداً، ولما وصلا إلى قرب المدخل المهمل للمعهد أحاط كتفيها بذراعيه، وأمالها إلى جذع الشجرة، ولكنها أجلت اللحظة بطلب التأكد من خلو المكان. ولكن كيف يتأكد وهو محروم من البصر؟ ومع ذلك استجاب للحبيبة، ولكنه ذهب ولم يعد، وحل بالمحبوبة خيبة مريرة، فراحت تناجي نفسها متفطنة إلى عاهتها، محاولة توسيع أجفانها لعلها ترى بصيص نور مدخر من زمن الطفولة قبل الإعاقة، ولكن العتمة كالفزع بقيت منيخة بكلكلها على الفتاة البائسة، فاجتمع عليها شيئان ثقيلان هما: العمى والخيبة.

إنها حقاً قصة آسرة تبعث تعاطفاً مع تلك الفتاة المسكينة وذاك الشاب الخائب الذين حال عدم الإبصار دون ارواء عطشهما من نبع الحب. وقد كان لخوفهما من زواجر المجتمع وضوابطه هو الذي دفع الفتاة إلى طلب التأكد من حقيقة الخلوة، فآل الموقف إلى أن تواجه الفتاة ما واجهت.

إننا إزاء حالة نفسية اجتماعية فريدة زاوج فيها الكاتب بين قدر جسدي غاشم وعرف اجتماعي ظالم.

كما تمكن من كشف دخيلة تلك الفتاة في مثل هذه المواقف، فقد بدت في البداية تتمنع وهي راغبة، مثلها مثل كل المبصرات... وهي مثل كل الأسوياء في مجتمعنا تخشى الافتضاح، ورغم الظلمة في عينيها تخشى عيون الناس فتطلب من حبيبها التأكد من خلو المكان. ولا شك أن افتضاحها، لو تم، سيكون بسبب عيون المبصرين، فلو الناس كانوا جميعاً عمياناً، أو لو تعاموا عن مثل تلك الأفعال، لتحقق الارتواء وغاب شبح الفضيحة. فهل يعي المبصرون احتياجات العميان، بدءاً بالعلم والعمل، وانتهاء بحاجات الجسد وأشواقه، التي يتساوى فيها المبصر والكفيف؟

إن القصة السابقة لا تطرح هذا التساؤل بوضوح، وقد لا تروم التنبيه عليه، ولكن سياقها وإشعاعها يسمحان لنا بهذا التأويل. والمعروف أن القصة القصيرة الفنية تمتاز بقابليتها للتأويل، وبإمكانية أن ينظر إليها من

زوايا مختلفة.

والقصة القصيرة كما يقول (ايزيكي أندرسون امبرت) يمكن أن تكون عملاً مغلقاً مستقلاً بذاته، ويمكن أن تكون عملاً مفتوحاً. وهي عمل مفتوح مثل الماسورة، فمن خلال إحدى الفتحات يتلقى مقصد الراوي، ومن جانب آخر يتلقى تفسيرات القراء ـ (انظر القصة القصيرة، لامبرت، ترجمة علي إبراهيم المنوفي، القاهرة 2000 ص 197).

ويلتقط الكاتب في قصة الوشم موقفاً يقع فيه انغراز مجازي لرمح الحب في قلب حبيبة. والحبيبان لسوء الحظ معاقان، كما ألمعنا، هو مصاب الخرس لا تعينه شفتاه على الإفصاح، وهي مصابة بالصمم لا تقوى أذناها على السماع.

وبدأ هذا الموقف حين راح الشاب الأخرس يعترض درب تلك الفتاة الصماء، وذلك في الساعة السابعة والنصف من صباح كل يوم عند خروجها من المنزل، فهو يسوي شعره وهندامه، ويضع باطن كفه على فمه، وكأنه يتنحنح، ثم يشابك ساعديه على صدره، لتشرع شفتاه في الحال بالانفراج والانطباق المتسارع، كلما اقترب من حبيبة القلب تلك. أما الحبيبة فقد راح الوجد وحمى الحيرة يتآكلان كيانها، ولا تتخلص منهما إلا باختفاء الشاب عند المنعطف. ومع تكرار هذا الفعل صارت الفتاة تضيق ذرعاً به، ولكنها في الوقت ذاته تتزلزل وتفقد توازنها، لا من سماعها للكلمات الجميلة، بل من عدم سماعها لها...

وبدا أن هذا الشاب الأخرس هو الوحيد الذي يذكر الفتاة بعاهة الصمم التي تعاني منها، وبالتالي يشعرها بالعجز والإحباط والإذلال.

وبعد تكرار هذا التحرش الجميل من الفتى، والصدود المفتعل من الفتاة، تقرر الأخيرة أن تغير الحارة التي يمر بها صباحاً، فيلاحقها الشاب إلى الحارة الجديدة، وتغير مواعيد خروجها، ورجوعها، فتختلط الأمور وتضطرب ويختفي الشاب العاشق. وهنا يقع الانقلاب، فاختفاء الشاب أيقظ في الفتاة الصماء حنيناً طاغياً إليه، ومناجاة طويلة له، حتى إنها صارت تتصوره أنه الوحيد بين الناس الذي كان يعيد إليها سمعها، ولهذا طفقت تتصور شفاهه وهي تخاطبها جمجمة، وتجعل منها فتاة ككل الفتيات، لها نعمة السمع، ونعمة فهم الكلام المنطوق.

لقد أضاعت هذه الفتاة، المتأبية على الغزل الصامت، فرصة لا تعوض، وراحت تراجع نفسها، وتلوب على الحبيب المختفي في كل مكان، تفتش عنه في الحارات القريبة والبعيدة دون جدوى، وتنظم أوقات خروجها

ورجوعها من المنزل، وتترقبه عند شجرة الكينا، التي كانت يقف عندها ليبث مبادراتها المفهومة، رغم عدم سماعها، ولكنها رغم كل ذلك لم تجنِ سوى الخيبة والخذلان... وفي النهاية تعود تلك البائسة إلى عتمة قوقعتها، راجية البراءة من وشم ذاك الفتى، الذي زلزل كيانها، وترك فيه ذكريات لا تمحى.

حقاً، إنها قصة شائقة قدمت فيها معان كثيرة في سطور قليلة، فهي ترصد حالة من الحب الخائب وحالة من تفويت فرص المتعة في الحياة، وما يعقب ذلك من ندم... كما تتحدث من زاوية أخرى عن قهر عاهتي الخرس والصمم، اللتين حالتا دون التواصل الفعلي بين الحبيبين، وتلخص فعل الحب في النفوس، وهو فعل يبدو كالوشم الذي لا يزول، وإن كانت ذكراه تبهت مع الزمن.

ويلمح القارئ في هذه القصة إيقاعاً خاصاً. والإيقاع سر من أسرار جماليات القصة والرواية، وهو يتمثل بالتماثل والاختلاف، والتناظر، والتقابل، والتعارض، والتكرار، والكفر بالشيء، ثم العودة إلى الإيمان به، وانقلاب المواقف المختلفة إزاء القضية الواحدة... الخ. وفي القصة السابقة بدا لنا الإقبال الذكوري الصادق على الوصال، يقابل بإعراض أنثوي مزيف عن اللقيا، ثم عاد هذا الموقف إلى الاختلاف في نهاية القصة، فاختفاء الشاب بدل موقف الإعراض عند الفتاة، إلى موقف البحث والقبول للمبادرة. وشجرة الكينا التي كانت يتكئ عليها العاشق يتكرر ظهورها ما بين المقدمة والختام، ولكن في أفقين متناوحين. والاضطراب المقصود في مواعيد خروج الفتاة ورجوعها في البداية، آل إلى تنظيم دقيق لها في النهاية. والإحساس بأن الفتى المحب هو سبب صمم الفتاة المحبوبة، انقلب تماماً، بعد الغياب، ليصبح هو السبب في عودة السمع إليها. والبهجة التي كان يبتعثها همس الحبيب، آلت حزناً واضطراباً يبعثهما صمت العاشق الأبدي. والصدود عن اللقيا، صار توقاً للالتحام. وهكذا، فإن هذه الأسباب مجتمعة تشرح لنا كيف أن الكاتب كان يفكر بأن يكون عنوان هذه القصة، هو عنوان المجموعة كلها، بدليل، ما تخلف من فعل طباعي على الزاوية العليا اليسرى من كل صفحة يسرى للمجموعة. والحق أن الإيقاع القصصي هذا، قد تكرر في غير قصة في المجموعة، مثل قصة (خواء) و (كفاصلة وسط الكلام).

ويقودنا التحليل السابق للإيقاع في قصة (الوشم) إلى الحديث عن سمات عامة طبعت مجموعة إبراهيم صموئيل. وهذه هي الفقرة الرئيسية الثانية التي وعدنا بها في دراستنا

النقدية هذه. وسنركز حديثنا هاهنا في البنود السبعة التالية:

أولاً: اتخذ الكاتب من مبدأ الاستباق في عرض النهاية سبيلاً لافتتاح بعض قصصه، فهو يذكر المآل الأخير لبطل القصة بداية، ثم يكر إلى الوراء ليحدثنا عن أسباب ذاك المآل. وهذا ماثل في قصص: (خواء) و(وشم) و(عن أمي). فعبارة "والآن تفضلي معي واختاري" التي فاهت بها مديرة معهد اللقطاء، للمرأة العقيم، في بداية قصة (خواء)، نعود لنقرأها بحروفها في نهاية هذه القصة. وبين البداية والنهاية نتعرف امرأة حرمت من الأطفال، وحين طلب منها أن تختار طفلاً يتيماً، وقعت في الحيرة، وعادت إلى بيتها خاوية الوفاض. وخضها هذا الاختبار خضاً، فبدل من عادتها التي كانت تستعيض بها عن طفل حقيقي، بضم وسادة محشوة تتوهمها طفلاً، وعليه فالمستقبل هنا يسبق الماضي، من زاوية النظر إلى أزمان السرد المختلفة.

ثانياً: كان الكاتب أحياناً يلقي بالمشكلة في وجه القارئ دون مقدمات تذكر، واضعاً المتلقي في وسط الحدث، وهذا ما فعله في قصة (كفاصلة وسط الكلام) التي يتحدث فيها عن التقاء فريق من السجناء فريقاً من الرياضيين وسط المدينة، وكل منهم في حافلته. وفيها يرحب الرياضيون بالسجناء حين لا يعرفون حقيقتهم، ولكنهم يصدون عنهم بقسوة بعد أن أعلن هؤلاء، بالإشارة لا العبارة، أنهم معتقلون، والشأن ذاته يصدق على قصة (تلمس) التي حللناها من قبل.

ثالثاً: استهوت الكاتب صموئيل غواية السرد النافل أحياناً، ففي بعض القصص كانت تنتهي القصة، ولا ينتهي السرد. ومثال ذلك في قصة (خلوة)، فقد كنت أتوقع أن يتوقف القاص عند العبارة التي تقول عن اللقطاء: "كانوا يندهون لقلبي الذي وهن وانهار" - (المجموعة ص14)، دون أن يسطر المقطع الأخير في القصة، ولكنه لم يفعل. فلو لم يكتب القاص الأسطر الأربعة الأخيرة، لترك الباب مفتوحاً على نهايات ذات احتمالات متعددة.

ولكنه كان يصر على إغلاق الدائرة التي افتتحها، خلافاً لما يفعله قصاصون أخر.

رابعاً: ابتليت شخصيات إبراهيم صموئيل بالمآلات الخائبة، فالأم في قصة (خواء) تعود خائبة، دون تحقيق غرض التبني، الذي ذهبت لتحقيقه. والفتاة في قصة (تلمس) يخيب رجاؤها في الخلوة مع المحبوب. والفتاة الصماء في قصة (وشم) تفجع بغياب العاشق الأبدي. وفريق السجناء يصدمون بصدود الرياضيين عنهم، وبطل

قصة (صرير الندم) يبقى مستحماً بندمه، لأنه لم يعترف لوالدته، قبل موتها، بحقيقة ما فعله في بيت خاله الذي قصده مع أخوته لاتقاء البرد والخطر. وكذلك الشأن بخصوص بطل قصة (عن أمي) الذي اقتيد إلى المعتقل دون أن يخبر أمه ما حقيقة الأمر. أما بطل قصة (المنزل ذو المدخل الواطئ) فلم يشف البتة من الخوف والمحاذرة، رغم انتقاله إلى منزل جديد مختلف. وعليه فإن نسائم الفرح والانتشاء لم تهب على أبطال هذه المجموعة. وإذا كان هذا الشأن يدفعنا إلى التعاطف القوي مع أبطال هذه المجموعة، وإذا كان هذا الشأن يدفعنا إلى التعاطف القوي مع أبطال هذه المجموعة، فإننا قد لا نجد جواباً على سؤالنا التالي: لم كان إبراهيم صموئيل ينظر إلى النصف الفارغ من كأس الحياة، ويدع النظر إلى القسم المليء منه؟.

خامساً: ضن الكاتب على جميع أبطاله بالتسميات، فليس هناك اسم محدد لأية شخصية في المجموعة القصصية التي ندرسها. وكانت الأفعال تعزى إلى ضمائر الغياب فحسب، (كان، كنت، كانت، كانوا). وهذه الظاهرة اللافتة لم تتح لنا أن نعالج فلسفة اختيار الأسماء لديه، أهي اعتباطية مثلا، أم متدبرة تأخذ من مصائر الأشخاص منطلقاً لتسمياتهم؟.

سادساً: اختار الكاتب لقصصه عناوين تباينت وظائفها. ولما كان العنوان يمثل قراءة ثانية للنص، أو عتبة للولوج إلى عالمه، فقد شكل جزءاً من دلالات تلك القصص. وقد جاء بعض تلك العناوين ليحدد موضوع القصة مثل (خواء) و(تلمس) و(صرير الندم) و(وعن أمي)، وجاء بعضها مثيراً للفضول، مثل (تلك الحبات) و(كفاصلة وسط الكلام) وجاء بعضها ملبساً، ظاهره لا ينبئ عن عمقه، ودلالاته بعيدة عن صريح لفظه، وذلك ماثل في قصتي: (شريط الورق) و(المنزل ذو المدخل الواطئ). ولم يرد عنوان، غرضه العظة أو السخرية، كما هي الحال في عنوانات أخرى في مجموعات مختلفة.

سابعاً: كتبت القصص بلغة متألقة مكثفة تنم على توق للتأنق، وعلى اختيار ملائم للألفاظ، وتدبر موفق للعبارة التي تتكفل بتكثيف المعنى، وتوحي بما يمور في الأعماق... وحرص الكاتب في الوقت نفسه على إيراد بعض العبارات العامية في ثنايا سرده. وقد بدت كالملح في الطعام، مقدرة ومحسوبة ومدروسة، تزكيه ولا تفسد مذاقه.

ومن تلك العبارات: (ولك شو جنيت) و(قلتلك امش) و(ضبوا أغراضكم) و(هادا

موشغلك) و(وفهمت ولا لأ).

ولكن "الحسناء لا تعدم ذاما" كما يقول الشاعر العربي القديم، فقد شاب لغة القص بعض الهنات البسيطة التي نرى نقدنا مزيفا إن لم نشر إليها هاهنا، ومنها مثلاً:

1- ورد في المجموعة (ص14) عبارة: (يندهون لقلب). وفعل (نده) غير مناسب للمقام، ومعناه يؤدي عكس ما يريده الكاتب، فالنده هو الزجر. ولو أبدل يندهون ـ (ينادون) لاتقى الغلط.

2 ـ ورد في المجموعة (ص 30) عبارة: (أترعني اشتهائي إليه). والصواب (أترعت بالاشتهاء إليه) فلا يقال ـ كما في اللسان ـ ترع الإناء، ولكن أترع. اللسان (ترع).

3 ـ وورد أيضاً (ص 42) عبارة: (ستتلو سنون كثيرة). وأراد الكاتب: ستمر أو ستتوالى. ولو استخدم أحد الفعلين السابقين لتلافي الإشكال، لأن فعل (ستتلو) يعني ستعقب، وليس ستتعاقب، وثمة فرق بين الفعلين.

4 ـ ورد في (ص 10) عبارة ملتبسة وقاصرة إذ قال الكاتب: (ما كنت لاستسلم لحقيقة أني عاقر وما كنت أرضي لنفسي. لم يهني عقم رحمي) والسؤال: ما الذي ما كانت المرأة لا ترضاه لنفسها؟ إن العبارة لم توضح ذلك، وبقيت قاصرة، عن بيان ما تريده المرأة،وإن كان بالإمكان فهمه من السياق.

وأخيراً، لابد من الإقرار بأننا، مع إبراهيم صموئيل، نحن بصحبة كاتب أصيل له أسلوبه السردي المميز، وله نظراته الثاقبة في الحياة والناس. ولئن بدا متأثراً بيوسف إدريس ـ شيخ القصة القصيرة العربية، كما يقول فاروق عبد القادر، إن تأثره ذاك تأثر تمثل من جهة، وتأثر تجاوز باتجاه التفرد والأصالة من جهة ثانية.

❑❑

في أرض الكنانة
مكالمات منتصف الليل

فاضل السباعي

اتصلت بي، في ساعة متأخرة من الليل، إحدى الكاتبات الصحفيات النشيطات بحلب، لتُعْلمني، أو لتزفّ إليّ أني واحد ممن تعتزم جهةٌ ثقافية بالقاهرة، هي "مجلة ديوان العرب"، أن تقيم احتفالاً لتكريمهم، هم الذي وصفتهم بأنهم "كتّاب وشعراء ومفكرون قد أسهموا في خدمة الثقافة العربية"، يقام الحفل في قاعة نقابة الصحفيين بالقاهرة... ومتى؟ في أوائل تموز (يوليو) القادم، أي بعد أيام!

ـ ولكنّ سفري. في هذه الآونة وبهذه السرعة، أمرٌ أشبه بالمستحيل!

قالت "بيانكا" ناصحةً: مناسبة لا تُفوَّت!

وما إن أنهت، هذه الصحفية المولعة بتصفّح مواقع الإنترنت، حديثَها، حتى كان الهاتف يرنّ ثانية: إنها ابنتي "سهير"، الفنانة التشكيلية المقيمة في "لوس أنجلوس"، تسأل عني وتتفقّد أحوالي، فلما أبلغتُها بحديث بيانكا، لم أجد عندها إلا التأييد و... التحريض.

ثمّ بدا أنّ ليلتي هذه قُدّر لها أن تكون غنية بمكالماتها الهاتفية القادمة من بعيد، فقد رنّ الهاتف ثالثة، والمتكلم "الأستاذ أشرف" أحد كبار الناشطين في هذه المجلة بالقاهرة، يدعوني، ويحرّض ويؤكّد... فلما خطر لي أن أسأله عن كيفية حصوله على رقم هاتفي، أجاب:

ـ من ابنتكم في الولايات المتحدة!!.

ذلك أنّ ابنتي هي أيضاً من المغرمات بتصفّح المواقع على الإنترنت. وإنّ لها موقعاً خاصاً بها، متفوّقة في هذا المضمار على أبيها، الذي يمارس الكتابة منذ خمسين عاماً، دون أن يحاول اقتحام عالم الإنترنت!

وقبل أن يراودني النعاس، كنت قد عزمت وتوكّلت. ولأدع ما بيدي من "شغل" إلى ما بعد العودة من ذلك الوطن العزيز، الذي تموج في صدري ذكرياتٌ عنه. ويدّخر هو لي في ربوعه أقاربَ يحملون الجنسية، ويزخر بأشياء وأشياء يأتي ذكرها في أوانها.

دروع تقديرية:

واطّلعتُ على البيان الصادر عن مجلة

ديوان العرب:

... في قاعة نقابة الصحفيين المصريين بالقاهرة... مجلة ديوان العرب... تحتفي بالكتّاب... لجنة التحكيم... الدروع التقديرية... إسهاماتهم، إبداعاتهم تشكّل عماداً من أعمدة ثقافتنا، ومناراً يضيء الدرب لأبنائنا وأحفادنا وأجيالنا القادمة(7).

وتبيّنت أنّ تكريم الكتّاب يشمل عدداً كبيراً منهم، ينتمون إلى مختلف الأقطار العربية، وأنّ ممن شاركهم في التكريم، من بلدي سورية، في هذا العام، الراحلان محمد الماغوط وعبد السلام العجيلي.

في مطار دمشق الدولي:

من عادتي أن يكون في متاعي، كلما توجّهت إلى مصر، كميةٌ من كتب ألفتها، أجعلها في "الجناح" الذي اتخذه لدار إشبيلية في معرض الكتاب السنوي بالقاهرة. وقد عوّدني المضيفون في صالة المطار بدمشق أن يسامحوني في مسألة "الوزن" المتجاوز، تقديراً منهم للكتَاب واحتراماً للمؤلِّف الذي يحمله. وكان متوقعاً أن يكون في متاعي اليوم نُسخٌ زائدة من الكتاب الذي أصدرته هذا العام: "تقول الحكاية"، مجموعة حكايا قلت فيها ما لا يسهل على كثير من الكتّاب قولُه!

في البداية تململ المضيف الأرضي، وهو يرى عقرب الميزان يرتفع. فجاء رئيسه و"دقّ على صدره" أنّ هذا المسافر كاتبٌ أديب وهذه الكتب من تأليفه! فأكبرت هذه المسامحة، وأكرمني الرجلان بأن قبلا مني الكتاب، ولكنهما اشترطا التوقيع(8)!.

في ميناء القاهرة الجوي:

كنت أعرف أنّ عدداً غير قليل من ركاب الطائرة السورية هم من "تُجّار الشنطة"، يغدون بها ممتلئةً ويعودون بها وهي أكثر امتلاء، وأعرف أنّ لرجال الجمارك في مطار القاهرة ذاكرةً نشطة ومعرفةً بهذه الوجوه وخبرة في اكتشاف ما في الشُّنط من مسموحات وممنوعات ومخبّآت، وهم من

---

(7) منشئ هذه المجلة ورئيس تحريرها القاص الشاعر الفلسطيني ـ الأردني المقيم في الولايات المتحدة الأمريكية، الأستاذ عادل سالم، وقد اختار القاهرة مقراً لها، وفيها ينهض فريق من الكتّاب المصريين، مستعينين بكتّاب عرب، بالإعداد للمسابقة السنوية التي تعلن نتائجها وتطبع نصوص الفائزين فيها بكتاب يوزّع يوم الاحتفال، الذي يجري فيه أيضاً تكريم كتّاب عرب يتزايد عددهم عاماً بعد عام.

وقد صدر لصاحب الموقع ـ المجلة كتاب جديد حمل عنوان "لعيون الكرت الأخضر" وضم قصصاً تحكي معاناة العربي المغترب في أمريكا.

(8) لي صديق شاعر، خفيف الظل، اعتاد أن يهدي كتبه مُيَسِّراً بها أموره في الحياة!... وقد سمعته يصف الكتب المهداة بأنها "عدّة الغش"1.

النظرة الأولى يحزرون، وبعدها من تقليب أوراق جواز السفر.

نظر إليّ رجل الجمارك في مطار القاهرة يتوسّمني: رجل أمامه في الثمانين أو حولها، قد جلّل الشيب هامته. سألني عما في "الكرتونتين" الاثنتين، فذلك ما استرعى انتباهه، قلت:

ـ كتب!

ـ كتب إيه؟

وكان لابدّ من أن أفيض: من تأليفي... حفلة تكريم.. كتّاب عرب..إلخ.

فرحّب وحيّا، ومضيت.

أمام باب المطار، كان ينتظرني ثلاثة من الأقارب والأصهار: "الحاج عدنان" (المصري ـ السوري)، وهو عمّي لَحّاً[9] ، وابنة أختي المهندسة "سوسن" (السورية المتمصّرة) وزوجها المهندس "عبد الحليم" (المصري)، وقد تركوا سيارتيهم في المرآب المفتوح في العراء.

سألتُ: وأين "حمودة"؟

ذلك الطفل الوسيم، الذي جاءهما بعد لأيٍ وقُدّر له أن يولد بحلب.

ـ في البيت... (وأضافت) مع المربية!

ـ صار عندك مربية، يا بنت أختي!

عَرَضَ كلّ من العم وابنة الأخت عليّ أن أنزل عنده. وعرفت أنّ الغرفة المخصصة لي في بيت سوسن "مكيّفة"، وليس في غرفة الحاج عدنان، في هذه الأيام الحارة، إلا المروحة... ففضّلت الأولى!

افترقت السيارتان عند "كوبري الفنجري": مضى العم إلى بيته غرباً، نواحي شارع مصر والسودان، وذهبت برفقة الشابين المهندسين إلى بيتهما جنوباً في "الجبل الأخضر". رأيت الطفل "محمد"، ابن السنوات الأربع، الذي ولدته أمه على سبعة، فرأيته طليق اللسان بالحكي المصري، وقد سبق أن عرفته في بلد أمه يحاول الكلام باللهجة الشامية.

المساء الأول:

أصرّت ابنة أختي على أن تصحبني إلى سوق تجاري جديد رأيتها معتدّة به: "جنينة مول". وما كان في نفسي أن أتمتّع بجمالات هذا السوق، وبما فيه، خاصة تلك الحَلَبَة الصغيرة التي يتزلّج فيها الفتيان على الجليد في عزّ الصيف، بل بدوت حريصاً على أن ألتقي بعمي "الحاج محمود"، وقد وقع له، في الشتاء الذي مضى، ما لا يخطر

(9) يحسن البيان هنا بأنّ جدي الأقرب "الحاج سليم" كان يقوم، ابتداء من عشرينات القرن الماضي، بتجارة بين الشام ومصر، وهم يُناهزونني سناً. والقريب اللَحّ: لاصق القرابة، يقال هو ابن عمي لَحّاً، ونَصْبه على الحال.

في بال[10] :

يكبرني العم محمود بسنة واحدة[11] . وهأنذا الآن برفقة عمي عدنان ـ الذي يصغرني بسنوات خمس ـ متوجِّهين إلى بيته في "منشية الصدر". قد حرصت على أن أشتري، من سوق الحي، من العنب المسمّى "البناتي" في أول نزوله، وهو ما اشتهيت تناوله في مصر مع افتقادنا في بلاد الشام هذا الصنف من العنب الذي لا بزر في حبّه، مثلما حرصت على أن أشتري، من جنينة مول، خطّاً لجهاز الهاتف المحمول، يمكّنني من التواصل في أيام زيارتي هذه.

سمعت العم يقول:

ـ أبداً، ما يمكنش بعد اليوم أبقى وحدي في البيت!

وفيما كنت أبذل بعض الجهد في اقتطاف حبات العنب الصغيرة، الصغيرة جداً، من عنقود العنب البناتي، كان ابنٌ لعمي محمود، الشاب الذي يشاطره سكنى البيت، يطالب بإلحاح في أن يأذن له أبوه بأن يتزوج في هذا البيت، فقد اشتدّت عليه العزوبة منذ تخرّج في الجامعة وأمّن وظيفة. والأب يفكّر جاداً، غير مرتاح للتي اختارها ابنه... وتلك بعض متاعب الحياة.

عدت في هزيع من الليل، إلى الجبل الأخضر. وسهرنا في الشرفة الشمالية من البيت، تمتدّ القاهرة أمامنا شمالاً، في هذا الليل الساجي، تحاول عبثاً غَمضَ العين، وهي المدينة التي لا تنام. والأنسام العليلة، المنسابة من ليل الصحراء، تصافح الوجوه وتنعش. وحمودة المدلّل، الذي يطول سهره مع الكبار، يمارس فنوناً من شغبه، أمام هذا القريب الذي يعرف أنه خالٌ من أخوالٍ كُثر يقيمون في بلاد بعيدة اسمها "الشام".

في الطريق إلى "نقابة الصحفيين":

كنت قد تحدثت على الهاتف ـ في تلك الليلة السامرة وفي ضحى اليوم التالي الذي اشتدّ قيظه ـ إلى هذا الصديق القديم المتجدّدة صداقته، وإلى هذه المكتبة ذات الشهرة

---

(10) استيقظ عند الفجر، وهو في البيت وحيد، وأراد أن يستحمّ، فزلّت به القدم وهو في الحمام، وسقط على البلاط، سابحاً بقليل من الماء الساخن المنسفح على الأرض، الذي سرعان ما ابترد. وظلّ منطرحاً على الأرض ساعات، قبل أن يسمع الجيران الذين تحت استغاثته.

(11) فجدّي تزوج من أمه عام تزوج أبي. وهو الأكبر بين أشقائه، وهو الأوثق علاقة بإخوته السوريين، لتواصله معهم زائراً موطنَ الجدود منذ طفولته الأولى.

وكان العم محمود، قبل تقاعده عن العمل، صاحب مصنع معسّل في محلّة "دير الملاك البحري". وللعم عدنان مصنع نسيج صغير في محلّه "المُلَيحة" ويشارك بآخر في "المَطَريّة".

العربية، وإلى تلك المجلة التي زوّدتُها بما نشرته وبما ننتظر نشره، وهتفت إلى الإعلامية، التي يطيب لها أن تستضيفني حيث تعمل في "قناة النيل الثقافية" كلما جئت القاهرة أيام معرض الكتاب... وهتفت أيضاً:

ـ الأستاذ أشرف شهاب؟

ـ أهلاً أهلاً! أنا شاكر جداً حضورك، ومقدّر لك هذا كلّ التقدير.

قيظ القاهرة، النهاري، اضطّرني إلى أن ألبث في البيت لا أبارحه. واجتمعنا على مائدة الغداء، يتوسّطها العم الحاج عدنان، الذي دلّه الأستاذ أشرف على مقر نقابة الصحفيين. وكان حسناً أننا توجّهنا إلى حيث النقابة قبل موعد الاحتفال بساعتين، فشوارع القاهرة، الطويلة العريضة المكتظة بسياراتها، لم تستطع الكباري والجسور حلّ مشكلة المرور المتنامية فيها، بعد أن نالت من جمالها وروعتها.

ودخلنا "نفق الأزهر" من طرفه الشرقي، أنيقاً، لطيفَ المنعرجات، آمناً... وخرجنا منه إلى ميدان الأوبرا، مختصرين كثيراً من المسافات ومتجاوزين مزيداً من الزحام[12] .

ولكن يا لها من إشارة مرور، توقّفنا عندها طويلاً، تلك التي تُفضي من "شارع عدلي" إلى "شارع طلعت حرب"! ومن عجب أني لم أقرأ في وجوه الذين يجلسون وراء مقود سياراتهم أثراً لملل أو تبرّم، فقد علّمهم طول الممارسة الصبرَ الجميل. ولكن ظهر فيّ أنا المللُ ونفاد الصبر. وأما عمي فقد وجدته هادئاً، يسأل ذاك السائق من ناحيته عن مقر نقابة الصحفيين، وقد يحاور الباعة الصغار الذين يتقافزون بين السيارات بسلعهم الصغيرة.

بعد اللّف والدوران وصلنا. ونزلت أسأل رجلين صادفتهما على الرصيف، عن نقابة الصحفيين، فأشارا إلى أنها ها هي ذي... وقالا بما يشبه الشكاة، أنهم ـ وهم جيران لهم في نقابة المحامين ـ كثيراً ما يسمعون صراخهم ويرون اختلافهم... فلم أتمالك نفسي من أن أدافع:

ـ هذا دليل صحة... خير من أن يهتفوا جميعاً بصوت واحد!

"درعٌ"، ثمّ سيف:

نزل العم بسيارته إلى مرآب المبنى الكبير، وسبقتُه متلهّفاً إلى الطابق الرابع، ولم

يوم مطلع 2003، على الصوت الغنائي أمل حجازي، الذي أستمع إليه لأول مرة بأغنية وزمان.

(12) يبلغ طول النفق 2650 متراً، وهو دربان (ذهاب وغياب)، يفصل بينهما جدار. تمّ افتتاحه في شهر أكتوبر/ تشرين الأول العامَ ألفين. وأذكر أني تعرّفت فيه، وأنا أقطعه بسيارة خاصة في

يكن قد بقي على ابتداء الاحتفال إلا نصف ساعة. رأيت بعض من سبقنا إلى صالة الانتظار، الواسعة المقسّمة إلى أجنحة بفواصل غير ذات ارتفاع، يتّسع كل جناح لعدد من المتحاورين، ممّن تنخفض أصواتهم أو تعلو!

ثمّ إني لمحت "شيخ الشيوعيين المصريين"، محمود أمين العالم[13] ، فذهبت إليه، فإذا هو يأخذني بالحضن، ويخاطبني بـ"الكاتب الكبير" فكَبُر عليّ الوصف، وما شككت في أنه يجاملني.

وفي صالة الانتظار هذه، تعرّفت على كُتّاب وكاتبات، مصريين وعرب، منهم من بدت لي أسماؤهم جديدة على سمعي، ومنهم من أراه الساعة من بعد قراءة أو سماع، وما شككت في أنهم يبادلونني النظر والشعور.

وكان في المحفظة في يدي، نسخٌ من كتابي الجديد، فكنت أبادر إلى تقديمه إلى أصدقاء من الكتّاب أعرفهم، وإنّ منهم من أتعرّف إليهم، ومنهم من يستلفتهم الكتاب في الأيدي، فيبادرون[14] .

ولم يبدأ الاحتفال في موعده، بل تأخر أربعين دقيقة، بأن صعد إلى المنصة أربعة

(13) لابدّ من الإشارة إلى أن محمود أمين العالم حبّب إليّ متابعة "النقد الأدبي" من خلال ما قرأت له في العام 1953، في الصفحة الأخيرة من جريدة "المصري" (لسان حزب الوفد)، من فصول في النقد كان يكتبها بمشاركة من صديق عمره عبد العظيم أنيس، جمعاها فيما بعد في كتاب بعنوان "في الثقافة المصرية". وأذكر أني التقيتُه، في أثناء زيارة له إلى دمشق في العام 1986 أو ما حوله، بفندق أمية الكبير. وقد استعرت الآن هذه الصفة له من عنوان الكتاب "اعترافات شيخ الشيوعيين المصريين: محمود أمين العالم"، إعداد سليمان الحكيم، مكتبة مدبولي، القاهرة 2006.

(14) من ألطف هؤلاء، الكاتبة المكرّمة "ليلى الجبالي" التي سألتني ـ ونحن نغادر قاعة الاحتفال ـ الكتابَ، فكتبت لها واصفاً محتواه: قصص، تدقّ باب الحريّة بيد غير مضرّجة! ثمّ كان من تمام لطفها، أنها قرأت الكتاب في اليوم التالي، ودفعها حرصها على التواصل إلى أن تسأل عن هاتف لي بالقاهرة، فأملى عليها الأخ العزيز أشرف شهاب الرقم، وتلقّيت مكالمتها ونحن خارجون من مطعم الشبراوي بمصر الجديدة ليلاً في طريقنا إلى منشية الصدر، وكان أن سمعت من هذه الأديبة الصحفية ـ التي خصّها وحدها قرارُ التكريم بالوصف "المترجمة البارعة" ـ أحلى ما يسمعه مؤلفُ كتاب من قارئ ذواقة وذي موقف في الحياة.

وممّن تعرّفت إليهم إدوار الخرّاط وآمال محمّد الخزامى (من مصر)، ومحمد علي شمس الدين (من لبنان)، وهداية درويش سلمان، ونوال بنت أحمد بخش (إعلاميتان سعوديتان). وممّن التقيت من السوريين الدكتور محمد بدور (ابن شقيقة الراحل محمد الماغوط، الذي جاء القاهرة ليتسلّم الدرع باسم الأسرة) وخير الدين عبيد (الفنان التشكيلي، وأديب الأطفال الذي يحصد الجوائز!).

من القائمين على الأمر: محمود أمين العالم، وإلى يمينه أحمد زياد محبّك وأحمد زرزور، وإلى يساره عبد القادر ياسين.

ومن المكرّمين، الذين يتجاوز عددهم هذا العام الثلاثين، حضر بضعة عشر، وكان يصعد كلّ منهم إلى المنصة ويتسلّم الدرع التكريمي، الذي هو عبارة عن علبة من المخمل تنطوي على لوحة نحاسية قد خُطّ عليها: ديوان العرب، مجلة إلكترونية فكرية ثقافية أدبية، ونصّوا على أنها (دورة محمد الماغوط) لتكريم رموز الثقافة العربية، يلي ذلك اسم الكاتب المكرّم.

وأُحضرَت إلى قاعة الاحتفال كعكةٌ كبيرة وضعت على طاولة؛ وجيء بسيف أُعطي إلى الأستاذ العالم ليقطع به الكعكة، ولست أدري كيف قدّموني لمعاونته في هذه المهمة الاحتفالية!

طبق أبيض القاع:

ومع تقدّمي في إعمال السيف في الكعكة، كنت من المتخلّفين ساعة بدأ أخذ الأطباق، في قاعة الانتظار، للمرور بها أمام المائدة المفتوحة. وبدوت حسن الظن جداً عندما تناولت متأخراً طبقاً، فقد حال التدافع دون اقترابي من الموائد التي لم تعد حافلة، بل خاوية. وظلّ الطبق في يدي فارغاً!.

سألني العم الطيّب: إيه؟

فخيّبتُ أمله: ولا حاجة!

ثمّ إني اهتديت إلى ما يُمكنني فعله: صرت كلما صادفت طبقاً في يدٍ، طافحاً بالذي فيه، أسمح لنفسي بأن أمدّ يدي وألتقط منه شيئاً! وقد رأيتهم يرحّبون، بعد أن يروا هذا "الكاتب الشامي" يحمل في يده طبقاً أبيض القاع.

والحاج عدنان، لما عدت إليه بالطبق، وفيه ما يسدّ الرمق، ضحك من أعماقه:

ـ والله، يا ابن أخوي، أنت فالح قوي!

بين الخير والشر:

ودعانا أشرف شهاب، نحن حوالي العشرة، إلى تناول فنجان قهوة على سطح مبنى النادي، الذي يعلو سبعة طوابق. دخلنا المصعد، أنا وعمي والدكتور محبّك وزوجته. فلما أخذنا نتمشّى على السطح، تاركين القسم المسقوف، نتخيّر طاولة أكثر إطلالاً على القاهرة المتدثّرة بعباءتها السوداء المتلألئة، افتقدتُ عمي بيننا، فأخذت أبحث عنه هنا وهناك، وما فاتني أن ألقي نظرة على أولئك المتسمّرين في مقاعدهم أمام التلفاز، يشهدون إحدى مباريات "المونديال"، ترتفع أصواتهم وتخبو، فما لمحته بين الوجوه المتوتّرة.

لحق بنا أشرف. وشاركنا الجلوس حول الطاولة الأستاذ أحمد (أحد أعضاء لجنة التكريم)، والأستاذ سعيد (كاتب مسرحي شاب

موهوب)، وآخرون، ثم كان حديث في الأدب، ومن الأدب تطرّقنا بأنّ الأدب الجيد يجب أن يدور حول "الصراع الطبقي".

وحمي الجدال.

هنا خطر لي أن أُدلي برأيي، وذلك بأن أروي على مسامع الحاضرين موجز قصة لي ممّا تضمّنه كتابي "تقول الحكاية": /احتفال جماهيري يقع فيه ما لا يُتوقَّع: مجزرة تُحصَد فيها الأرواح! توتّرت الأعصاب عند السامعين واحتُبست الأنفاس، وقد رأيت عينَي المسرحي الشاب تلتمعان وهو يصغي. فلما بلغت المجزرة مداها، ارتفع صوت المسرحي معبّراً:

ـ وأنت تروي قصتك، كنت أنا أقرؤها قراءةً مسرحية... إنها تُلهمني عملاً مسرحياً... (وأضاف مُطَمئناً) وسوف أشير إلى أنه مستوحى من قصتك!

ولم يكن الصراع في القصة "طبقيّاً"، بل كان "أزلياً"، بين الخير والشر، وهو "أبو الصراعات" في الأدب وفي الحياة.

فجأة أطلّ علينا العم عدنان. كان قد تخلّى عنّا لحظة خروجنا من المصعد، متجهاً إلى حيث أولئك الذين يشاهدون التلفاز! وأعلمنا الآن أنّ الشوط الأول من المباراة بين إيطاليا وألمانيا قد انتهى بالتعادل، واستأذن في أن يعود!.

"أنا مصري!":

خرجنا في سيارة العم من مرآب البناية إلى الشارع. كان الليل ساجياً، ولكنّ سكان القاهرة ما زالوا يتحرّكون في مدينتهم الساهرة راكبين وراجلين. ومع أننا لن نتمتّع الآن بسلوك "نفق الأزهر" ـ فأبوابه تغلق بُعيدَ منتصف الليل ـ إلا أن الانطلاق كالريح كان متاحاً لنا في هذا الهزيع من الليل، مما جعلنا نشعر بأنّ طريق العودة أقصرُ مما كان عند الذهاب.

كان بوّاب العمارة، قبل وصولنا، قد أغلق بابها واستسلم للنوم، كذلك حذّرتنا سوسن وعبد الحليم، فهتفنا لهما بالجوّال ونحن أمام العمارة طالبين الإنجاد بفتح الباب. ونزل عبد الحليم، ورأينا إلى جانبه الطفل حمودة، الذي يلذّ له أن يساهر والديه، واليوم انضاف إليهما قادمٌ من بلاد الشام.

ويبدو لي أنه لابدّ من وقفة ثانية عند حمودة، الذي أظنّ أنه أدرك ـ وهو جنين ـ مدى أشواق والديه إلى رؤية طلعته البهيّة، فقرّر أن يختصر الوقت، فجاءهما "بالسبعة" في بيت جدّيه لأمه ببلاد الشام، حيث وُلد وأحيط بالرعاية وهو خديج، وقد تأخّر لذلك نطقه، فلما آن أن يبدأ الكلام، وهو في حلب، حكى باللهجة الشامية. قال أبوه، مازحاً: "شَوَّمت الأمُّ طفلي!"، وما هي إلا أسابيع،

وقد دخل الطفل "الحضانة" حتى تبدّلت عنده الكلمات والعبارات: "هون" أصبحت "هنا"، و"ما بدّي" "مش عايز"، وعندئذ عاد الأب إلى مزاحه "الآن تمصَّر الولد!".

وغدا الطفل فصيحاً من الفصحاء، أقول له: "أنت رايح الروضة؟! فيُصحّح لي: "أنا رايح الحضانة!". وأسأله: "أنت مصري ولاّ شامي؟"، فيجيبني ضاغطاً على الكلمة: "مصري!"... فذكّرني بأغنية لنانسي عجرم، بارعة الكلمات واللحن والأداء بثّتها بعض الفضائيات في الشتاء الذي مضى[15] .

"الإمام يَتَفَرَّج!":

أحبّت ابنة أختي سوسن، أن تُريني في القاهرة المعزيّة ما تعتقد أني لم أره: أن نذهب إلى نزهة في مركب على النيل، واختارت لذلك منشأة سياحية تسمّى "نيل كريستال".

بدا لي المركب، واسمه "توباز"[16] ، من الخارج، أنيقاً. فلما صعدنا دَرَجه، وعلى الجانبين مضيفون ومضيفات من الشبّان، وجدت الداخل أكثر أناقة، وجّهونا، وقد لاح لهم أننا من "الأجانب"، إلى الطابق الأول، ولعلّ الثاني خُصّص للمتنزهين من المصريين.

رأينا في الداخل موائد مفتوحة، والسياح ـ وكان معظمهم بالمصادفة من اليابانيين ـ يسكبون في صحونهم المشرعة ما يسدّ الجوع ويروي الظمأ. اتخذنا، بدلالة كبير النادلين، طاولة غير بعيدة عن "الحَلْبة" التي توقّعنا أن نسمع فيها غناء ونرى رقصاً، وقريبة أيضاً من جدار المركب الزجاجي المطلّ على سطح النيل.

لم يتحرّك المركب إلا في الدقيقة الخامسة عشرة بعد الساعة الثامنة، "أكلوا علينا" ربع ساعة نزهة. وتهادى المركب، وتهادينا، على سطح النيل الخالد، ومطربان شابّان، رجل وامرأة، أطالا الغناء بالإنكليزية والفرنسية، حتى خُيّل إلينا أنهما مستقدَمان من أوروبة، أوْهَمَنا بذلك أداءهما لأغنية فيروز: "أنا وشادي"، طربنا لها، مع ما بدا لي في الغناء من لكنة، فلما سألت عن الأسماء، قيل لي: "دياب" و"رنا"[17] .

---

(15) مطلع الأغنية:

إنْ سألتَكْ: انتَ مصري؟ تقول لي إيه؟

إني مصري، ابن مصري، وكلّ مصري الله عليه.

(16) Topaz بالفرنسية والإنكليزية، وتعني زَبَرْجَد، صنفاً من الأحجار الكريمة.

(17) يلاحظ أنّ الاسم "دياب" مستمدّ من ثقافة المجتمع الريفي العربي، فإنّ الوالد يسمّي ولده "ديب" (أي ذئب) و"دياب" (ذئاب بالجمع)، اعتقاداً منه أن الولد يكتسب بذلك مناعة ومَنَعة.

ابنة أختي، المهندسة سوسن، من المتحجّبات المصلّيات. كانت تعرف أنّ في أرجاء هذا المركب ركناً تؤدّى فيه الصلاة. عادت لتحكي لي أنها رأت هناك عربياً ببدلة إفرنجية يؤمّ عدداً من المصلّين، هو ذلك السمين ذو النظارة، الجالس الآن خلفنا.

وبرزت في الحَلَبة راقصة سمّوها لنا "روجينا" كان ما تملك من أداءٍ فنّي لا يرقى إلى ما تملك من جسد فَتِيّ. وكانت سوسن، في جلستها الآن، متجهة إلى حيث الذي صلّى إماماً. رأته يتفرّج، هاشّاً باشّاً ومصفّقاً... فقالت:

ـ الإمام يَتفَرّج!

وتراءى لنا أن نتخيّله وهو يمسح نظارته، وأدركنا أنّ أداءه الصلاة، ولو إماماً، لا ينفي الفرجة، وقديماً قالوا: "ساعة لقلبك، وساعة لربّك"[18].

عينٌ على القانون، وعينٌ على الأدب!

عبر بنا المركب إلى ما تحت "كوبري قصر النيل". فوصلنا إلى نهاية خطّ الذهاب في هذه النزهة الليلية، وكأنّ المركب، في توقّفه هنيهة، أراد أن يُتيح لنا التمتّع بمشاهدة المنشآت الشاهقة، من فنادق "الخمس نجوم" ومبنى الإذاعة والتلفزيون، وهناك دار المعارف، التي استهواني نتاجُها الفكري منذ تعرّفت على الكتّاب وأنا فتى بحلب، وتذوّقت الأدب!

ذلك إلى اليمين، قبل أن يستدير المركب عائداً. وأما يساراً وما بعد اليسار، فهناك "حيّ الدقّي". المتاخم للجيزة التي تنهض في أولها "جامعة فؤاد الأول"، وقد انتسبتُ إليها في خريف 1950، قبل أن يتحوّل اسمها إلى "جامعة القاهرة".

وكان من حقّي، هنا، أن أتذكّر عهد الشباب الأول، وعمارة الأوقاف (المنشأة حديثاً)، وقد سكنت الجانب الشماليّ منها، الطابق الرابع، الشقة 12... ذلك ما يظلّ في ذاكرتي مهما تعاقبت السنون.

وتذكّرت الليالي الساهرة: أدرس كتب القانون، السنهوري وعبد المنعم بدر ومحمد أبو زهرة، وقبل النوم "آخذ استراحة"، بأن أطالع صفحات من مجلة "الأديب"، أو "الآداب" (حديثة الصدور)، أو "الكتَاب" (التي سرعان ما احتَجَبَت)، أو أيّ كتاب أدبي، فأغفو، عينٌ مني على القانون، وعينٌ على الأدب!

رقصة "التّنّورة":

ظلّ الفنانون، في رحلة العودة، يبذلون الجهد في التسرية عنا، يتبادلون مواقعهم ما بين الطابقين، الذي نحن فيه والآخر الذي

(18) هنا روت ابنة أختي أن إحدى خالاتها، شقيقةً لي، لما رأت الراقصة تنزل إلى الحلبة، في نزهة سبقت، قامت وهي في حجابها تغادر المكان!

يعلوه، تبيّنا ذلك من جولة قمنا بها في أرجاء المركب، فلمحنا في الطابق العلوي من الفنانين مَن كان أدّى وصلته عندنا.

ونزل إلينا مطرب شابٌ، كانت "الخصيصة" الشعبية باديةً في صوته، حتى وهو يغنّي لنجاة الصغيرة إحدى أغنياتها الرومانسية، وذلك ما جعلني أصغي إليه بأذن أخرى. سألت؟ فقالوا:

ـ اسمه "حسين عسل".

قلت: ـ صوته عسل بشَهْده،والله!

نسينا تناول الفاكهة، فلما أردناها كانت الموائد قد رُفعت. ولكن النادل، الكريم، تطوّع بأن حمل إلينا أطباقاً من الفاكهة والحلوى.

وأخيراً نزل إلى الحَلَبة راقص شعبي من "الدراويش الدوّارة"، ليؤدي ما سمَّوه "رقصة التّنورة". فحول وسطه وهو يدور، تنّورة مزركشة، ما لبثت مع الدوران أن غدت اثنتين، ارتفعت إحداهما وهو يدور إلى قمة يده قريباً من السقف الواطي[19] . ورافقته راقصة، كان ما تبذله من سعي لإشراك الضيوف في الرقص يفوق ما تبذله من جهد في أدائه.

عشاء في الهواء الطَّلْق:

عند الساعة الثامنة من مساء ذلك اليوم، غدونا ـ أنا والعم وابنة الأخت ـ إلى "فندق غراند حياة"، الذي ـ كما حدّثونا ـ أُعيد افتتاحه منذ قريب، مضخَّماً ومفخَّماً حتى تجاوز حدود الامتياز، لنتناول "المشاوي" في واحد من مطاعمه المتعددة.

نزلنا، أولاً، بالسيارة إلى المرآب، الذي يقوم على خدمته شبّان بلباس موحّد، فأودعناها في أعماق تلك الأقبية، قبل أن يرفعنا المصعد ويحطّنا فوق سطح الأرض!.

اختارت لنا سوسن ـ وهي الداعية إلى هذه السهرة ـ مطعماً في الهواء الطَّلق، رأينا فيه عازفين يتفيّؤون جانباً منه ليُشنِّفوا الآذان بالألحان العذبة. وجلسنا حيث نطلّ على النيل، الذي كان يسبح في عَتمة الليل، ولكنّ المنظر الذي تتبيّنه العين كان تلك المطاعم التي تتدرج منحدرة ما بيننا وبين الشاطئ، ولكّل منها اسم على مسمّى.

وقُدمت لنا الوجبة لحوماً مشويّة على الفحم، فأكلنا منها بشهية قدر ما أكلنا من الخبز، بأرغفته الصغيرة المخبوزة حالاً في فرن صغير على مرمى النظر منا، قد انعطفت عليه "فرّانة" بزيّها الريفي. وبدا أنها

(19) في سياق الحديث عن هذه الرقصة، أودّ أن أعرّف بالتّنورة: هي ثوب واسع، ينزل من الخصر إلى القدمين، تلبسه النساء، وكذلك الدراويش في أثناء أدائهم هذا الرقص. والثوب في استدارته يشبه فتحة "التنور"، أعلاه أضيق من أسفله؛ والتسمية مأخوذة منه، من التنّور: تجويفة إسطوانية الشكل، من الفخّار، توقَد فيه النار وتُخبز الأرغفة.

لاحظت ـ وربما نَقل إليها الفتيان الأنيقون ـ تلذذنا بأكل خبزها الشهيّ، فأخذت تمدّنا بالمزيد منه، على طبق من عيدان القصب بعد طبق، ساخناً طازجاً، فقدّرنا اهتمامها بأن مررنا بها عند المغادرةِ لشكرها.

كان الهواء العليل ـ وأكاد أقول: البليل ـ ينساب إلينا من النيل، فيُنعشنا مثلما ننتعش بسماعنا ما يقدّمه العازفون لضيوفهم من الألحان. وقد رقصت قلوبنا طرباً لدى سماعنا مقطوعة عبد الوهاب: "عزيزة"، وبدا علينا الطرب، نحن الاثنين المنتميَين إلى حلب "أمّ القدود"، ومعنا العم عدنان الذي، وإن كان مصرياً، يحمل مورِّثاتِ "الطرب الحلبي"! وثانية، لاحظ العازفون، ونحن على مقربة دانية منهم، ما تنزّل علينا من الطرب، فإنما جئنا هنا لنفرحِ ونطرب، فبدت البشاشة على وجوههم هم وعلى... أيديهم، وخُيّل إلينا أنّ عزفهم ازداد حلاوةً!.

وجاءت "الفاتورة" فكانت بمجملها أكبر مما توقّعنا. قلت للنادل ممازحاً والطرب ما زال في العروق:

ـ ده كتير قوي!

فاستجاب لمزاحي:

ـ أبداً! ده لسَّه قُلَيّل!

فدفعنا ما علينا، وأشبهنا سيّاحاً قد جاؤوا من الخليج، وما نحن إلا من بلد قد شحّ نفطه وتضاءل ما يتقاضاه عاملوه وموظّفوه ومتقاعدوه، شأننا في ذلك شأن مصر والمصريين!.

ولم يَفُتنا أن نمرّ، في مغادرتنا، بالعازفين المجوِّدين المرحين.

وأخذنا سيارتنا من المرآب العميق. ولدى الخروج احتسبوا ما ترتّب علينا من رسم إيداع، فوجدناه أيضاً فوق ما توقّعنا ـ ألم أقل أننا من بلد لا يملك نفطاً؟ ـ دفعه العم صاحب السيارة متنغّصاً!

الزمالك التي تغيّرت!

كانت الإعلامية هالة قد حددت لي موعداً لتسجيل المقابلة التلفزيونية يتجاوز اليوم الذي نويتُ أن أغادر فيه القاهرة. وساعة أخبرتني بأن التسجيل سيكون في مقر اتحاد الكتّاب، تساءل العم عدنان ـ وهو يخشى أن يضيع عليه المكان فيَضيع عليّ الموعد ـ عن مقرّ هذا الاتحاد الذي لم يكد يسمع باسمه؟ فبثّت هالة في نفسه الاطمئنان، بأنه في "11 شارع حسن صبري بالزمالك". ولكنه عاد يتمتم:

ـ وهوّه فين شارع حسين صبري بالزمالك، ده؟

لم نكن، أنا والعمّ، مسرفَين في حذرنا عندما غادرنا البيت في الجبل الأخضر (جنوب شرق القاهرة)، في مسار ذلك اليوم، قبل الموعد بساعتين اثنتين. فبعد خروجنا من

"نفق الأزهر" الطويل، عدنا لنعاني وطأة الزحام. ثم إنه قُدّر لنا أن ندخل بالخطأ جزيرة الزمالك في غربيها، واهتدينا بالسؤال إلى شارع حسن صبري، ولكنا دخلنا في امتداده الآخر، مما جعلنا نلفّ وندور ابتغاء دخوله من مبتداه[20] .

وأعترف بأني فرحت عندما قرأت لافتة تحمل اسم "اتحاد الكتّاب" ولكن الفرح زايلني وأنا أرى هذا المبنى أقلّ لياقةً بكُتّاب أكبر دولة عربية، ولم تكن منصفةً قط المقارنة التي عقدتُها في خاطري، بين هذا المبنى المتواضع وبين نظيره الشاهق بدمشق.

[20] وأما شارع الزمالك الرئيسي، الذي يُسمّى الآن "شارع 26 يوليه" (وهو بالأحرى امتداد لهذا الشارع الطويل الذي يبتدئ من الأزبكية)، الواصلُ بين "كوبري الزمالك" (وكنا نجتاز النيل بدلاً منه عَبْر ما يسمّى "كوبري أبو العُلا") وبين "كوبري 15 مايو" (وكنت أعرفه "كوبري أمبابه")، فقد وجدتُه معتماً كئيباً، قد أناخ عليه الجسر الطويل العريض، فغيّر المعالم، وحجب الجمال، وسلبني الانطباعات الرومانسية التي لبثت في ذاكرتي عقوداً من السنين!

ومن طريف ما أذكره أن الصحفية ليلى الجبالي ـ التي تنتمي إلى المعارضة بامتياز ـ يوم سألتها على الهاتف من دمشق عن اسم الجسرين، إلى الزمالك ومنها، أسرعت تجيبني باسم الأول، ثم تلكّأت في تلفظ الاسم الثاني، قائلة في مرتين أن هذا الكوبري يؤدي إلى "المهندسين" فلما أعدت السؤال ثالثةً، أجابت: لا أحبّ ذكر الاسم، إنه 15 مايو!

التقيت في المبنى الشاعر أحمد سويلم نائب رئيس الاتحاد. وأطلّت علينا هالة، صاحبةُ برنامج "حفلة توقيع" وزميلتُها المخرجة نرمين، يصاحبهما فريق العمل، ونزلوا جميعاً ـ يرافقهم سويلم ـ إلى الطابق الأسفل، وتركوني[21] !.

قطرات عرق:

كان من شأن هذا البرنامج أن يستضيف في كلّ حلقة كاتباً يكون قد قام باختيار ستّة ـ على وجه التحديد ـ من كتبه، يرى في كلّ واحد منها ميزةً ما. وكنت قد خلوت إلى نفسي أستعرض كتبي حتى اهتديت إلى ستة عناوين، تراوحت ما بين كتابي الأول "الشوق واللقاء" (1958) وبين الأخير "تقول الحكاية" (2006)، وأخذت أستحضر في الذاكرة ما رافق تأليف كل منها من أجواء وما خلّف بعد نشره من أصداء، فشكّل ذلك محطّة أو منعطفاً في مسيرتي الأدبية..

قالت لي هالة وهم يعلّقون على صدري

[21] تركوني وبين يديّ مجلة أو نشرة يصدرها الاتحاد باسم "أخبار الكُتّاب". وفي تصفّحي لهذا العدد (99 يوليه/ تموز 2006)، وجدتها تقوم بدور أفضل من دور جريدة اتحاد الكتّاب بدمشق؛ "الأسبوع الأدبي"، التي تكتظّ بمقالات أحرى بها أن تنشر في الصحف والدوريات الأخرى. وأما "أخبار الكُتّاب" هذه، فهي نشرة تبثّ الأخبار، والمعلومات التي تتمّ على حركة الأعضاء في الوطن، وهذا ما أعتقد أن القارئ يتطلّع إلى معرفته.

ما دقّ من "المايكروفونات"، وقد بدأ العرق يرشح مني، ونحن في هذا المكان في القبو من مبنى اتحاد الكتّاب. تشرح لي وتُسرّي عني في آن:

ـ تصوّر، يا أستاذ فاضل، أنك تدعو الآن لسماعك، أدباء ومفكرين، وفنانين، مصريين وسوريين، عرباً وأجانب، أحياء وراحلين... لتحدثهم عن كتبك الستّة المتميّزة.

فاعترضت مشاغباً:

لا، لن أدعو أحداً إلى هذا المكان الضيّق، فأين يجلسون؟ ثم إني عاجز عن التعبير وجبهتي تتصبّب عرقاً... كيف استطاع سويلم أن يُسجّل؟

في أثناء التسجيل كانت تفوتني أسماء ممّن كنت اخترت من "مدعوّين"، فأطلب الإعادة، فأذكر مَن نسيت وأنسى بعض من كنت ذكرت، مستحدثاً في ذلك أسماء لم تكن في خاطري... وقطرات العرق، على جبيني، يأتي عمي العطوف فيلتقطها بمنديل، وأنا لا أبدي حَراكاً لأني مقيّد بأشرطة تجعلني مثل صنم!.

"الشوق واللقاء":

- يوم حملتُ مخطوطة كتابي الأول "الشوق واللقاء" من مدينتي حلب إلى بيروت عاصمة الثقافة العربية الثانية بعد القاهرة، كانت دور النشر تعتذر لي، كلما أجبتُها بأنه كتابي الأول، متعلّلة بأنّ التزامها بالنشر يُغطّي السنتين القادمتين.
- قبل ذلك، وأنا طالب بجامعة القاهرة، سألت يوسف السباعي عمّا إذا كانت "مكتبة الخانجي" ـ التي تتولّى نشر أعماله ـ يمكنها أن تنشر بواكيري القصصية في كتاب؟ فأجابني بأنّ ذلك ممكن إذا دفعت "التكاليف"، بحدود مئة جنيه، أي ما يعادل الراتب الذي أتلقّاه من سورية ذيّاك العهد مضروباً بأربع!.
- الملحق الثقافي في السفارة السورية بالزمالك، الشاعر زكي المحاسني،حذّرني من أن أتسرّع في النشر، قائلاً لي: "من عرفك صغيراً لم يُوَقِّرك كبيراً"!
- قبل أن آتي إلى مصر، كنت أُعجب بالنكهة الشعبية في أدب إبراهيم عبد القادر المازني، وباللغة الأنيقة التي يغترف منها قلم محمود تيمور، ولم أكن قد تعرّفت على أدب نجيب محفوظ، لا ولا سمعت باسمه. ذات يوم حدّثتنا عقيلة يوسف السباعي (أمّ بيسة وإسماعيل)، ونحن في بيتهم في "منشية البكري"، بأن هناك كاتباً مهمّاً لكن غير مشهور اسمه نجيب محفوظ، ونصحتني بقراءته، فلما صدرت طبعة جديدة من روايته "خان الخليلي" في سلسلة "الكتاب الذهبي" (1952) سارعت إلى قراءتها، وتعلّقت بأدبه...
- بعد أن نشرتُ "الشوق واللقاء" في حلب

على نفقتي (1958)، بادرت دار الآداب ببيروت إلى نشر كتابي الثاني "ضيف من الشرق"

(1959) على أن أشتري منها نصف الكمية المطبوعة. وفي العام ذاته ظهر كتابي الثالث "مواطن أمام القضاء" عن دار المعارف بمصر (سلسلة اقرأ، رقم العدد 200).

... قلت هذا كلّه أو بعضه، مخاطباً الكاميرا (فمن خصائص البرنامج أن ليس فيه مذيعة تسأل)، ولعله فاتني قول بعض ما أعددته في ذهني، ولعلني أضفت إليه قليلاً أو كثيراً مما أسعفني به الخاطر وأنا أسجّل هذه المقابلة، التي وجدتها أصعب ما سجّلت من مقابلات!.

وكان عليّ، حسب تقليد البرنامج، أن "أهدي" هذا الكتاب إلى شخصية ما أو إلى جهة اعتبارية... فأهديتُ:

إلى جامعة القاهرة، التي درجتُ في رحابها أول مراحل الشباب، وإلى الشُّداة الناشئين من الكُتّاب الذين تضيق أمامهم سُبُل نشر كتابهم الأول، فإنه لابدّ للآمال من أن تنفسح بعد نشر أول كتبهم، وأن تتفتّح الأزاهير...

ما تقوله الحياة وأحزانها:

- ورواية "ثم أزهر الحزن"، استوحيت فكرتها من الأمّهات اللواتي رحت استقبلهنّ في عملي بالشؤون الاجتماعية بحلب في مطالع 1958، لنختار إحداهن "أمّاً مُثلى" في الاحتفال بعيد الأمّ العربية (21 آذار/ مارس). كتبتها، أولاً، قصةً قصيرة، ثم تنامت في خاطري شخصية الأم فكتبتها قصةً أخرى.. حتى إذا كان خريف 1961، بدأت بكتابتها عملاً روائياً بلغ المئة ألف كلمة (حسب تقدير الناشرين).
- ومن رواية الحزن الذي أزهر فرحاً، إلى كتَابٍ وَلَّد الحزنُ فيه أحزاناً ما تنتهي، خمس عشرة قصة، يتلقّى أبطالها ألواناً من القمع من قبل نظام حكم شمولي. وفي هذه القصص اضطررت إلى أن أتّخذ من "الفانتازيا" أسلوباً يجنّبني مساءلة الأنظمة، شرعت بكتابتها في 1966، وسمّيت الكتاب "حزن حتى الموت" مستمِدّاً العنوان من كلمة للسيد المسيح، صدرت طبعته الأولى ببيروت (1975)، ثم إنّ الكتاب، بعد طبعته الرابعة، تُرجم إلى الفرنسية وصدر في باريس (2002).
- وكان كتاب "آه يا وطني"، صرخةً زهراء في وجه الظلم، حَمَلتني قصةٌ فيه "الأشباح"، إلى المعتقل، وحَمَلت قصةٌ أخرى فيه، "البحث عن وطن"، أحدَ المستعربين على أن يُدير موضوعَ أطروحته على هذا اللون من الأدب العربي، الذي اكتشفه في هذه القصة

وفيما قرأ من أعمال لي وجدها في مكتبة جامعة استوكهولم.

- وأحسب، أيها السادة، أنه مع تقدّم الكاتب في العمر، يصبح أكثر ميلاً إلى التاريخ. من ناحيتي تفتّحت أمامي آفاقُ التاريخ الأندلسي منذ دلفت إلى سنواتي الأربعينية، فكتبت عن الأندلس كثيراً: تاريخها، أدبها، علوم الطب والصيدلة والنبات فيها، أجل، مستعيداً أيامها، محبِّراً الصفحات في استذكار الفردوس الذي فقدناه، مذيّلاً على وجه الخصوص، كتاباً لأحد المستشرقين الإسبان في ترجمته العربية، بحواش مستفيضة جاءت أشبه بتأليف أُضيف إلى التأليف. حمل هذا السِّفْر اسم "فضل الأندلس على ثقافة الغرب".
- وعدت، في سادس هذه الكتب "تقول الحكاية"، إلى العزف على أوتار الحرية، مُهدِياً الكتاب:

لك أغنّي... أعزفُ على نايي... أروي الحكايات... أقول وأقول... تُصفَق في وجهي الأبواب... توصَد عليَّ الأبواب... أنطلق إلى عَراء الوطن... أغنّي وأغنّي... والعينان في الأفق...

أيتها الحرية الجميلة... آمنت بأنّ فيك الترياق... الذي يَشفي من كل فاسد وقبيح... ويُعيد إلى الحياة جمالها وبهاءها.

وبلطفهم غمروني:

استرعى انتباهَ المضيف الأرضي في مطار القاهرة، متاعي المؤلّفُ أكثره من "كراتين" عامرة بالكتب، قلت بصوت خفيض وخجول:

ـ إني واحد ممّن أدركتْهم حرفة الأدب!

ابتسم، وكان مصرياً يعمل في الطيران السوري، وشملني بعفوه، وزاد بأن منحني بطاقةً ممّا يتمتّع به ركاب "الدرجة الأولى" بأن يُخلِدوا إلى استراحة في المطار!.

بعد أن شربت البارد، سمعتهم ينادون على ركاب دمشق. ولدى نزولي كان تعارفٌ بيني وبين مدير المحطة السوري لشركة الطيران السورية، السيد "خانكان"، غمرني فيه الرجل بكرمه: بأن استبدَلَ بالبطاقة التي في يدي أخرى تتيح لي أن أكون في عداد ركاب الدرجة الأولى!

في الطائرة، وزّعوا علينا، نحن ركاب الدرجة الأولى، العدد الجديد من مجلة "جهينة"[22] .

تصفّحتُه، فطالعتني مقالةٌ... تتحدّث عني روائيّاً، وقد رافقتها صورةٌ لي ملوّنة... لمحت المضيفة صورتي، فاتّسعت عيناها: إذن، فإنّ بين الركاب، الذين ترعاهم في هذه

(22) مجلة ثقافية اجتماعية شهرية تصدر بدمشق، وهي تحاكي مجلة "زهرة الخليج" إلا أنها أصغر حجماً.

الرحلة، كاتب؟ وكان حديثٌ مع المضيفة "ليندا" وما كنت أظنّ أن تقديمي كتاباً لها سيجعلها تزيد في عنايتها بي، بتقديمها المقبّلات ثم اللحوم الساخنة وبعدها الفواكه... يا له من تأثير للأدب عند مَن يفهمون! وأما عندما أعطيتها نسخة لـ"كابتن" الطائرة، السيد "الرفاعي"، فإنّ الرجل استسنح دقائق من وقته الثمين، وأقبل عليّ، متعرّفاً وشاكراً ومهنّئاً.

ما لم تَقُلْه "ألف ليلة":

من عاصمة العرب، القاهرة المحروسة، بحاراتها وأحيائها، التي باح بأسرارها نجيب محفوظ في رواياته... إلى دمشق الفيحاء، التي فاح عطرُ ياسمينها في قصائد نزار قباني.

دعوني أقول لكم، أيها الأحبَّة، كلمةً احتفظت بها للأخير: ورد في "ألف ليلة وليلة"، أنّ من لم يرَ القاهرة لم يرَ شيئاً. وأني لأرى في القاهرة، كلما زرتها، ما لم أرَ فيها من قبل.

ودمشق ـ وإن لم تَقُل عنها "ألف ليلة" ذلك ـ إنّ فيها لكنوزاً من العزّ والمجد والسؤدد، فمنها انطلقت جيوشُ بني أمية، تفتح العالم، كلّ العالم الذي كان معروفاً في ذلك الزمان، توحّده، وتغدق عليه المعرفة والحضارة.

دمشق تموز/ يوليو 2006

❑❑

فتاة البسكويت

صدرت مؤخرًا المجموعة القصصيّة الأولى للكاتبة السعوديّة الشّابة (زينب البحراني) .. بعنوان : (فتاة البسكويت) . عن (دار فراديس للنشر والتوزيع–مملكة البحرين)..

تضم المجموعة نخبة من النصوص القصصيّة التي قدّم لها بعنوان (بادئ ذي بدء) الأستاذ/عزمي خميس، مدير تحرير مجلة(أقلام جديدة) الأردنيّة، وهي المجلّة التي تبنّت عددا من النصوص تضمّ المجموعة القصصيّة للكاتبة قبل صدور كتابها الأوّل المتمثّل بمجموعتها القصصيّة.

وجاء في تلك المُقدّمة قوله:" لكل كاتب بصمته التي تميزه عن غيره من الكتّاب، سواء عرف ذلك أم لم يعرفه، أو قصد ذلك أم لم يقصده. ما يميز قصص (زينب البحراني) هو ذلك الشغف بالإبحار في دواخل الشخصيّات، فهي تتخذ من العوالم الداخلية مسرحًا حقيقيًا لقصصها، تدور فيه وتتجول، ملتقطة أدق الخلجات، وأصغر الارتعاشات. فهي عمليًا، تتخذ من الحدث الخارجي مجرّد باب صغير تدلف من خلاله إلى العالم الكبير اللامتناهي، عالم النفس البشرية الشاسع، بكل تناقضاتها: في مخاوفها وهواجسها، أحلامها وأمنياتها، رغباتها وآمالها، قلقها وإحباطها. وهذا بدوره يدل على قدرة الكاتبة على التأمل والتحليل واستبطان المعاني المتوارية والحقائق الخفية سواء في الأحداث أو المواقف أو الشخصيات، وهذا ما يميز كتابات الأدباء الذين يملكون رؤية فلسفية. ربما كانت "الحكايات" داخل القصص مستمدة من البيئة المحلّية للكاتبة، لكن القيمة الحقيقية للقصص تكمن في جوهرها الإنساني ومعالجتها النفسية العميقة وأسلوبها الهادئ." أمّا عن غلاف الكتاب فجدير بالذّكر أنّ شطره الأمامي مصمم عن لوحة للفنّانة السعوديّة الشّابة أمل سعود (بسنت) .. وهي من نخبة المبدعات الشابّات في مضمار فن الرّسم الرّقمي بشهادة كثير من المبدعين والمثقّفين على صفحات موقعها الالكتروني الذي يحظى بانتشار يستحق التنويه بحق.. بينما ضمّ شطر الغلاف الخلفي كلمة أخيرة للقاص العراقي المقيم في جنيف (نصرت مردان) بعنوان : (أخيرًا..وليس آخرًا)..

زينب علي محمّد البحراني .
من الأقلام الشابة في ميدان القصّة القصيرة والطويلة .

من الفائزين في مسابقة (بدايات) لتقديم المواهب الشابة في دورتها الخامسة/2006م عن دار ليلى للنشر والإعلان في مصر ، عن قصّتها (فقاعة عطر) ، ونشرت قصتها الفائزة مع أعمال بقية الزملاء الفائزين في كتاب مشترك بعنوان : (ليلة القبض على ميت) ، وفي الدورة السّادسة/2007م عن مجموعة أقاصيصها القصيرة (أقاصيص عابرة) التي نُشرت مع أعمال بقيّة الزّملاء الفائزين كذلك في كتاب مُشترك بعنوان: (التوت المحروق) .

فازت بـ (جائزة إنانا الكبرى للإبداع – الدورة الأولى2007م) .. عن قصّتيها: (رقصة التخمة) و (أوغاد).

نالت مُشاركتها المركزين الثاني والثالث على التوالي في مسابقة أديب المُستقبل (فرع القصة) التي أطلقتها لجنة طبيب المستقبل المصرية عام2007م ، عن قصّتيها (فتاة البسكويت) و(كلنا نريدك) .

نالت مُشاركتها القصصيّة حظ التنويه من قبل لجنة تحكيم مُسابقة دار الرأي للنشر في سوريه(الدورة الأولى–2006م).

نالت مُشاركتها الجائزة التقديريّة في مُسابقة بمسابقة القصة والنقد القصصي في العراق 2007م عن قصّتها (رقصة التّخمة) .

لها نصوص قصصية منشورة على صفحات مجلة (أقلام جديدة) الأردنية، وأخرى في عدد من المجموعات القصصية المشتركة مع كتّاب آخرين.

❑❑

خدوش على جداريات القوارير
كتاب جديد للدكتورة صالحة رحوتى

"حيرة"، "قوامة"، "وحين اليأس"، "غربة هنالك في بلاد الأندلس": بعضٌ من عناوين المجموعة القصصية "خدوش على جداريات القوارير" للأديبة المغربية الدكتورة صالحة رحوتى.

المجموعة تضم إحدى وثلاثين قصة تضرب في معظمها على وتر الهم العربي الذي تسببنا نحن في استفحاله أو الذي ابتلينا به من قبل الغير.

تتسم المجموعة بالتنوع سواء في التناول أم في الموضوعات أم أطوال قصصها، كما تتسم بلغة رصينة فصيحة حرصت الكاتبة . فيما يبدو . على أن تكون السمة المميزة والبارزة لكتاباتها.

"خدوش على جداريات القوارير" كتاب صدر عن مركز نهر النيل للنشر في مائة وخمس وعشرين صفحة من القطع العادي في طبعة فاخرة.

❑❑

الدورة الحادية عشر لجائزة المزرعة

تعلن مديرية الثقافة بالسويداء ولجنة الإشراف على جائزة المزرعة للإبداع الأدبي والفني عن بدء الاشتراك بمسابقتها للدورة (11) لعام 2008 التي يقدمها المهندس العربي السوري يحيى القضماني وفق ما يلي:

أولاً: على مستوى القطر:

أ. جائزة المجموعة القصصية وهي مخصصة للكتاب السوريين والعرب المقيمين في سورية:

1. المرتبة الأولى وقيمة جائزتها 50000 ل.س
2. المرتبة الثانية وقيمة جائزتها 40000 ل.س
3. المرتبة الثالثة وقيمة جائزتها 30000 ل.س

ب . جائزة المجموعة الشعرية وهي مخصصة للشعراء السوريين والعرب المقيمين في سورية:

1. المرتبة الأولى وقيمة جائزتها 50000 ل.س
2. المرتبة الثانية وقيمة جائزتها 40000 ل.س
4. المرتبة الثالثة وقيمة جائزتها 30000 ل.س

ثانياً: على مستوى المحافظة:

وهي مخصصة لأبناء محافظة السويداء

أ. القصة القصيرة الواحدة وقيمة جوائزها /الأولى 15000 ل.س/ الثانية 10000 ل.س الثالثة 5000 ل.س.

ب . القصيدة الواحدة وقيمة جوائزها /الأولى 15000 ل.س/ الثانية 10000 ل.س الثالثة 5000 ل.س.

ج . الدراسة الأدبية الواحدة وجوائزها /الأولى 15000 ل.س/ الثانية 10000 ل.س الثالثة 5000 ل.س.

ثالثاً: المشاركة المسرحية:

تقدم الفرق المسرحية في المحافظة عروضاً مسرحية خارج المسابقة وخلال فترة المهرجان ويقدم لكل فرقة مبلغ /50000/ ل.س على شكل مكافأة على ألا يزيد عدد الفرق المشاركة عن فرقتين تختارهما لجنة الإشراف وتحدد أوقات تقديم عرضيهما.

رابعاً: الشروط العامة للاشتراك في مسابقات المزرعة:

1. ينبغي أن تكون المواد المرسلة للمشاركة في مسابقات الجائزة مكتوبة باللغة العربية الفصحى
2. يرسل المتسابق مشاركته في مغلف مستقل مغفل من الاسم ومرفق بمغلف آخر مدون فيه الاسم الثلاثي للمتسابق وعنوانه والجنس الأدبي الذي يشارك فيه وصورة عن بطاقته الشخصية أو جواز سفره وبخط واضح.
3. يرسل المتسابق مشاركته على أربع نسخ مطبوعة على الكومبيوتر + فلوبي على العنوان: (مديرية ثقافة السويداء . جائزة المزرعة للإبداع الأدبي والفني).
4. لا يحق للمتسابق الاشتراك بأكثر من فرع واحد من فروع المسابقة أو أكثر من جنس أدبي واحد.
5. لا يحق للمتسابق الذي نال أياً من جوائز المسابقة في دورتيها السابقتين /2006/ 2007/ الاشتراك في مسابقة هذه الدورة.

6. ألا يقل عدد صفحات المجموعة القصصية أو الشعرية عن مئة صفحة من القطع الوسط وألا يزيد عدد صفحات الدراسة الأدبية عن /20/ صفحة فولسكاب.
7. أن تتناول الدراسة الأدبية أحد الأجناس الأدبية التالية (الرواية . الشعر . القصة القصيرة . المسرح).
8. تقوم لجنة الإشراف على الجائزة بطبع العمل الفائز بالمرتبة الأولى في كل من المجموعتين القصصية والشعرية على نفقة الجائزة.
9. لا تعاد الأعمال المشاركة في المسابقة إلى أصحابها سواء "فازت أم لم تفز.
10. تعلن نتائج المسابقات وتوزع جوائزها في حفل خاص تقيمه مديرية الثقافة في السويداء في النصف الثاني من شهر آب من العام الحالي إحياءً لذكرى معركة المزرعة تحت رعاية السيد محافظ السويداء وبحضور المهندس العربي السوري المغترب يحيى القضماني.
11. يغلق باب المشاركة في مسابقات الجائزة بتاريخ 31/ 6/ 2008.

❑❑

المرصد الأدبي

ميرنا أوغلانيان

. بعد ترشيحه عدة مرات لنيل جائزة نوبل في مجال الآداب، مُنح الشاعر العربي السوري الكبير أدونيس جائزة ماكس جاكوب للكتاب الأجنبي في فرنسا، عن الجزء الأول من "الكتاب"، الذي قامت بترجمته إلى اللغة الفرنسية حورية عبد الواحد وصدر عن دار سوى عام 2007.

وقد نُظِّم حفل توزيع الجائزة في باريس، بحضور حشد كبير من رجال الفكر والأدب العرب والفرنسيين.

وقد شاركت في عضوية لجنة تحكيم الجائزة، الشاعرة والكاتبة اللبنانية باللغة الفرنسية فينوس خوري غاتا، والتي قامت بدور المنسقة لهذه الجائزة، إضافة إلى أعلام من شعراء فرنسا الكبار الذين شاركوا في اختيار الكتاب المرشح للجائزة.

وسميت هذه الجائزة باسم ماكس جاكوب الشاعر والأديب الفرنسي الذي توفي في مخيم الاعتقال النازي عام 1944 تخليداً لذكراه، وبُدئ التأسيس لهذه الجائزة عام 1945، وكانت مخصصة للكتاب الفرنسي بتمويل من الملياردية الأميركية فلورانس غولد، وبعد رحيلها تولت المؤسسة التي تحمل اسمها منح الجائزة في فرنسا؛ في حين تم استحداث فرع من الجائزة للكتاب الأجنبي منذ 4 سنوات.

صدر "الكتاب" عن دار الساقي عام 1995، وصدرت منه لاحقاً أجزاء أخرى وتقوم المترجمة حورية عبد الواحد الأستاذة في علم النفس بالعمل على ترجمة الجزء الثاني منه تمهيداً لإصداره بالفرنسية؛ إضافة إلى عملها الدؤوب في ترجمة ديوان أدونيس "تاريخ يتمزق في جسد امرأة"، والذي سيصدر قريباً عن دار ميركور دي فرانس.

يُذكر أن أدونيس (علي أحمد سعيد إسبر) المولود في سورية عام 1930 قد تبنى اسم أدونيس تيمناً بأسطورة أدونيس الفينيقية.

. عقدت الجمعية الدولية للمترجمين واللغويين العرب Wata اجتماعها العام الأول في دمشق في مبنى اتحاد الكتاب العرب، وقد أقيم حفل توقيع اتفاقية تعاون بين الجمعية واتحاد الكتاب العرب، 12/ 2/ 2008 في مبنى الاتحاد، ورافق هذه التظاهرة المميزة تكريم عدد من المترجمين والمبدعين إضافة إلى تكريم الأستاذ الدكتور حسين جمعة رئيس اتحاد الكتاب العرب.

ـ كانت حصة الترجمة والأدب العالمي كبيرة ضمن إصدارات مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.

فخلال العام المنصرم صدر كتاب "شعر لامارتين في ترجماته العربية"، الذي جمع مواده وأجرى الدراسة عنها د. محمد زكريا عناني، وقام بمراجعته عبد العزيز جمعة.

تأتي أهمية هذا الكتاب من كونه يضم بين صفحاته مجموعة كبيرة من الترجمات المتنوعة لقصائد لامارتين؛ حيث يترك المجال مفتوحاً للمقارنة بين الترجمات، لاسيما أن الكتاب يضم ترجمات عديدة لقصيدة واحدة ولأكثر من مترجم.

وقد بذل د. محمد زكريا عناني جهداً كبيراً في جمع هذه الترجمات من المجلات الأدبية والمراجع المتخصصة لتسليط الضوء على التلاقح الثقافي بين الأدبين العربي والفرنسي.

صدر الكتاب في 366 صفحة من القطع المتوسط.

كما صدر كتاب "الإلهام وفن الشعر عند أحمد شوقي" للمستشرق أنطوان بودولاموت وقام بالترجمة الدكتور محمود المقداد، وبالمراجعة محمود البجالي.

صدر الكتاب في 253 صفحة من القطع المتوسط.

كما صدر كتاب "سير شعراء معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين" باللغة الإنكليزية والذي قام بترجمته مصطفى أبو السعود. والكتاب عبارة عن ترجمات لسير شعراء معجم البابطين وعددهم 1946 شاعراً وصدر في 440 صفحة من القطع الكبير.

ـ صدرت الترجمة العربية لكتاب "تاريخ موجز للمواطنية" للمؤلف ديريك هيتر ضمن برنامج إصدارات "مركز البابطين للترجمة" الجاري تنفيذه بالتعاون دار الساقي في بيروت دعماً لحركة الترجمة في الوطن العربي ولا سيما الترجمة المتخصصة التي تعتبر الوسيلة المثلى لجَسْر الهوة بين ثقافتي العرب والغَرب. يعرض الكتاب بشكل سلس وممتع أنماط المواطنية منذ الأزمنة القديمة كمواطنية اسبارطة وأثينا وروما مروراً بالمواطنية في القرون الوسطى وعصر الثورات في أوروبا وأمريكا وصولاً إلى الأشكال المعاصرة للمواطنية الحديثة.

يتم الكتاب بالموضوعية والتجرد وتجني الانحياز وتفادي الأحكام المسبقة ليقدم للقارئ الصورة نقية جلية حاملة القدر المستطاع من المصداقية.

قام بترجمة الكتاب كل من آصف ناصر ومكرم خليل وقد صدر في 224 صفحة من القطع المتوسط تضم 6 فصول وخاتمة ومصادر ومراجع وفهارس هجائية.

ـ فازت الشاعرة المصرية فاطمة ناعوت بجائزة الشعر في موقع "الندوة العربية عن ديوانها "قارورة صمغ" ومن الجدير بالذكر أن الجائزة هي ترجمة الديوان الفائز إلى اللغتين الصينية والإنكليزية ونشره. وقد صدرت الترجمة عن دار "ندوة بريس" في هونج كونغ في طبعة فاخرة مميزة.

ـ في محاولة منها لإطلاع القارئ العربي على أبرز ملامح الأدب الفارسي، قامت الهيئة العامة لتصور الثقافة في مصر بإصدار كتاب "لعبة الحياة" الذي يضم مختارات من القصة الإيرانية اختارها وترجمها للعربية د. هويدا عزت. يضم الكتاب ترجمة لـ 11 قصة لكاتبتين إيرانيتين هما فريدة خرمند وطاهرة علوي. ولعل أبرز ما يميز هذه القصص الحس الإنساني المرهف والاهتمام الملحوظ بتفاصيل الحياة اليومية والأسرية بأسلوب حميمي سلس مبني على المقارنات والرموز العاطفية والوجدانية في إطار لغة بسيطة ابتعدت قدر الإمكان عن التفلسف أو التحليل.

يعتبر هذا الكتاب بنسخته العربية لبنة أساسية في بناء جسور التواصل بين الأدبين

العربي والفارسي وخطوة مميزة على طريق التقريب بين الثقافات والتعريف بها.

ـ ضمن سلسلة الكتاب الشهري الشعبية التي تعيد إصدارها دار المدى للثقافة والنشر في دمشق صدر العدد 69 من "الكتاب للجميع" الذي تضمن مسرحية "الشقيقات الثلاث" لرائد الأدب الروسي أنطون تشيخوف (1860 ـ 1904).

وقد تم توزيع هذا العدد مع جريدة القاهرة الثقافية في مصر.

وقد قدّم له د. علي الراعي الذي سرد بإيجاز بعض ملامح مسرح تشيخوف وفنيته المسرحية.

كتب تشيخوف "الشقيقات الثلاث" عام 1901 وتدور أحداث المسرحية حول 3 شقيقات يضمهن بيت واحد، يعشن حياة مثقلة بالعقبات والمشاكل وشتى صنوف الحرمان إضافة إلى الشعور الثقيل بالفقد الذي خلفه وفاة والدهن ومعيلهن. يخيم جو الحرمان على أجواء المسرحية إضافة إلى أجواء التعاسة التي تأبى إلا أن تحاصر بطلات المسرحية.

تعتبر سلسلة الأدب للجميع جهداً مخلصاً جاداً يستحق التقدير والاحترام كونه يقدم بالمجان مجموعة من أمهات الكتب بهدف تخليدها في ذاكرة الأجيال الجديدة.

❑❑